

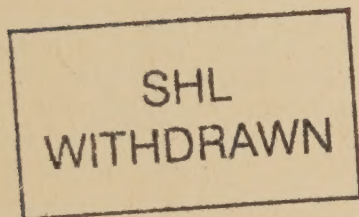
3R[B-

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da

LUIGI RUSSO



CASA EDITRICE

G. D'ANNA

MESSINA-FIRENZE

ANNO IV

N. 4

31 LUGLIO 1949

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO Vicesegretario SERGIO ROMAGNOLI

SOMMARIO DEL FASCICOLO IV

ANNO IV

31 LUGLIO 1949

SAGGI E STUDI

- LUIGI RUSSO: *Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo* Pag. 385
ETTORE PASSERIN: *L'anticapitalismo del Sismondi e i «campagnoli» toscani del Risorgimento* (continuazione e fine) 402
GAETANO TROMBATORE: *Luigi Capuana critico* 410

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

- ENRIQUE LUIS REVOL: *Jorge Luis Borges* 425
ALESSANDRO PELLEGRINI: *Augusto Strindberg* 431

MISCELLANEA E VARIETÀ

- LUIGI RUSSO: *L'inno «A Satana» del Carducci e le sue ripercussioni polemiche*. 439
SERGIO ROMAGNOLI: *Problemi risorgimentali sul quaderno quarantottesco di «Rinascita»* 448
GIULIO MARZOT: *Contributi belfagoriani alla storia del Concilio di Trento* . . . 453

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

- LUIGI RUSSO: *«Culturalume» e «culturame»* 462
GABRIELE PEPE: *La classe dirigente italiana di ieri e di oggi* 465
GIORGIO MOSCON: *L'Amleto di Laurence Olivier* 473
GIORGIO PASQUALI: *L'insegnamento linguistico nelle scuole medie e nell'Università* 479
LUIGI RUSSO: *Canone dei dieci scrittori italiani o delle dieci opere più notevoli dei secoli XVIII e XIX.* 486

RECENSIONI

- ERNESTO DE MARTINO: *Il mondo magico (Prolegomeni a una storia del magismo)* (Fulvio Longobardi) 489
MARIO SANSONE: *L'opera poetica di Alessandro Manzoni* (Lanfranco Caretti) . 492
R. MENÉNDEZ PIDAL: *Poesia araba e poesia europea, ed altri saggi* (Francesco Gabrieli) 497

LIBRI RICEVUTI 500

Direzione e redazione: Firenze, Viale Spartaco Lavagnini (già P. Margherita) 44, tel. 43.174.
Amministrazione: Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, Via Calzaioli 7, tel. 24.062.

PREZZI E ABBONAMENTI: Una copia L. 400 (Estero L. 600). *Abbonamento annuo:* L. 1700 (Estero L. 2700). *Abbonamento annuo rateale:* Prima rata di L. 1000, seconda rata di L. 700 (da versare entro il 1° novembre 1949). *Abbonamento semestrale:* L. 900. *Abbonamento sostenitore:* L. 5000 ed oltre. *Abbonamento «fondatore»:* L. 50.000. Versamenti sul c. c. p. 5/16592 intestato alla rivista «Belfagor», Firenze.

COPIE E ANNATE ARRETRATE: Una copia L. 500 (Estero L. 700). Annata incompleta 1946 (priva dei primi due fascicoli, dei quali il secondo è esaurito ed il primo si vende a parte) L. 1400 (Estero L. 2100). Annata 1947: L. 1500 (Estero L. 2200). Annata 1948: L. 1500 (Estero L. 2200). Le tre annate cumulativamente L. 4000 (Estero L. 6300). Prezzo del primo *Quaderno di «Belfagor»:* L. 600 (Estero L. 800). Per gli abbonati L. 300.

I fascicoli non ricevuti debbono essere reclamati entro un mese dalla data di pubblicazione.
COLLABORAZIONE: Ad ogni collaboratore, oltre al compenso, spettano 50 estratti rozzi gratuiti. I manoscritti non accettati vengono restituiti a spese dell'interessato, se richiesti entro dieci giorni.

SAGGI E STUDI

VITTORIO ALFIERI E L'UOMO NUOVO EUROPEO

1. LA FORTUNA DELL'ALFIERI.

Vittorio Alfieri ha un singolare destino; a ogni quarto di secolo, muta la sua fisionomia di uomo e di poeta; quando egli pare dimenticato o proverbializzato e come seppellito in una maniera quasi caricaturale, a un tratto egli torna in mezzo a noi, contemporaneo, maestro irrequieto delle nuove generazioni; un maestro un po' folle, astratto in sé medesimo che vorrebbe parlare soltanto a sé stesso, tutto preso dal suo soliloquio. Ma quel soliloquio, suo malgrado, si rivela e tramuta in profezia, esortazione, flagellazione, poesia, discorso di un uomo settecentesco, ma anche di uno scarnito e animoso patriarca, esule nel tempo e nello spazio, che va alla ricerca dei suoi confratelli e li ritrova solo in alcuni profeti della Bibbia. L'ultima immagine che noi nella nostra lontana adolescenza avemmo di questo trasmutabile corega della letteratura, fu quella che doveva trovare il suo arguto incisore, in un fine artista contemporaneo, Aldo Palazzeschi, che ci presentò la figura del vecchio nonno fiorentino che infiorava il discorso quotidiano di motti e di fraseggiamenti all'Alfieri.¹

Entrando in casa, e trovando la famiglia in domestica conversazione: 'qual detti?' esordiva grazioso fermandosi alla porta. E dagli attori di allora aveva altresì imparato a modular la voce aurea, evolvendola come un nastro policromo nell'aria; ora parendo il leone che rugge, o il lupo che urla, l'agnello che geme, l'uccellino che gorgheggia o pia. Chiamando il garzone del proprio laboratorio o un lavorante: 'T'avanza', gli diceva solenne: 'odi', oppure 'favella'. Per le piccole avversità quotidiane comuni a tutte le famiglie, rottura di una chicchera, pianti cotti male: 'Non ha più tuoni il ciel?', esplodeva: 'la folgore a che giova?'. E se intorno si elevava il battibecco casalingo, a un certo punto come il tuono irrompeva: 'Io fremo!'. Quando la moglie o la nuora gli consigliavano l'ombrello perché la veniva a orci o era per venire: 'Tosto vedrai s'io il traggo' rispondeva altezzoso e calmo. E non traeva proprio niente, preferendo bagnarsi come un pulcino piuttosto che servirsi di quel pedestre ordigno. Chiamava «brando» il bastone e qualche volta anche la forchetta, «nappo» il bicchiere. Nelle calamità pubbliche: «Ahi serva Italia, di dolore ostello!» davasi a gridare correndo scarmigliato per le stanze: 'Oh! Numi' invocava con alte le braccia: 'Oh! Numi'. E fingendo mordersi le mani digrignava: 'Oh! Rabbia!'. Alla moglie era uso intimare se apriva un po' la bocca: 'Donna vanne!', aggiungendo talora: 'o la testa dal corpo io ti separo'. Ma egli era in realtà la più innocente creatura della terra, e non avrebbe separato una piccia di fichi secchi; lo sapevano tutti, e lo lasciavano ai suoi vezzi, come un fanciullo, per vederlo contento.

¹ Cfr. *Stampe dell'Ottocento*, Firenze, Vallecchi.

Ma quest'Alfieri, che in ogni tempo si è prestato alla parodia per il suo singolare linguaggio, creato con l'enfasi del solitario che va cercando nuovo mondo e si arrocca per le caverne e sulle balze della più aulica letteratura, per custodirvi una sua solitudine aristocratica; quest'Alfieri parodiabile ha superato tutte le volte tali nostre disposizioni al riso e si è riaffermato come duro maestro di vita, tornando a influire suggestivo sugli affetti della nostra mente e del nostro animo. Per tutto il Risorgimento, egli fu celebrato come poeta e come profeta della patria: « O vate nostro in pravi Secoli nato e pur create hai queste Sublimi età che profetando andavi ».² Chiusosi il periodo eroico del Risorgimento, l'Alfieri non fu messo da parte, ma lo si tirò innanzi un'altra volta per opera di pedagoghi e di pedagogisti che lo vantarono per la sua esemplarità di uomo: uomo autotono, uomo nato da sè come quel Curzio Rufo di cui parlava Tiberio, che, come diceva il tiranno romano: « Videtur mihi ex se natus ». La visione pedagogica di un Alfieri maestro ed esempio delle future generazioni non era certamente un arbitrio capriccioso della critica, ma aveva la sua origine nella stessa filosofia dell'ultimo Settecento, da cui l'Alfieri trasse vita ed ispirazione all'opera sua. Se Gian Giacomo era l'autore del *Contratto sociale* e al tempo stesso l'autore delle *Confessioni* e dell'*Emilio*, bisogna riconoscere che cotesta aura illuministico-pedagogica avvolse anche la *Vita* dell'Alfieri e un po' tutte le altre sue pagine di confessione.

La concezione illuministica esige la ricostruzione e la interpretazione dell'uomo nella sua più genuina essenza, al di qua e al di là di ogni contaminazione, incrostazione e falsificazione storica, nella sua purezza primordiale; cosicchè anche l'Alfieri, lui, l'uomo e il poeta senza antenati, l'uomo e il poeta generato per autoctisi, da sé medesimo, doveva compiacersi di avvolgersi di un'aura prestigiosa e favolosa, quasi rinnovasse nei tempi positivi e discredenti il mito di Minerva nata dal cervello di Giove. Era quella una concezione eroica, che ben s'accordava a suo modo allo slancio morale della borghesia, che, nel momento felice del suo trionfo, non aveva pregiudizi e accettava tutto quello che segnasse una spinta in avanti. Il feudale conte era accolto come maestro di vita morale e civile e politica dalla nuova società uscita dalla Rivoluzione dell'89.

Dopo l'Alfieri risorgimentista, poeta e Tirteo della patria, l'Alfieri positivista e pedagogista, che offrì se stesso come l'esempio del giovane dissipato, il quale, scavando nel più vero fondo della sua natura, vi ritrova un tesoretto ignorato di poesia e attraverso una feroce disciplina riesce a diventare un autore tragico celebre. E oggi è forse ancora *in fieri* un'interpretazione dell'Alfieri come di disinteressato uomo « machiavellico » e « catilinario », risonanza di tutta la tragica esperienza che le nuove generazioni hanno subito dal 1914 ad oggi. Il primo saggio di questo nuovo ciclo interpretativo fu scritto dal Croce, già nel 1917. Il machiavellismo e il catilinarismo è

² *Misogallo.*

inteso come uno spaventoso e spaventato gusto della ferinità e fatalità del male, che va conculcato e come redento attraverso la catarsi tragica di altri misfatti, di altri enormi e sublimi delitti, per riprendere una espressione proverbiale del nostro autore. Perché noi avvertiamo questo turbine del cielo, questo senso del castigo divino, non come una forma trascendente che ci avvili e ci atterri, ma una forma che ci dà un nuovo spirito di resistenza, quella resistenza di cui l'Alfieri è stato alto e intenso poeta. Nell'alta ira tremenda, l'innocente è avvolto col colpevole; e pure il mondo moderno riconosce la legittimità di tal castigo eguale per tutti: « Impetuoso irresistibil turbo, Sterpa trabalza al suol, stritola, annulla Del par la mala infetta pianta, e i fiori, Ed i pomi e le foglie », per dirla con un personaggio del *Saul*; « Rin vigorir mi sento Da tue minacce ogni guerrier mio spirito », per dirla con le parole di Saul stesso. L'interpretazione più scadente è certo quella maturata nell'età del positivismo: la stessa mediocrità degli ideali della cosiddetta età umbertina si rifletteva negli studi e nelle interpretazioni degli studiosi del tempo, che trasformavano l'allobrogo feroce quasi in un domestico Giannettino del « Volli, sempre volli, fortissimamente volli » ad uso delle famiglie benpensanti, preoccupate della carriera dei loro ragazzi.

Questa la sorte del poeta; ma oltre lo scrittore di teatro, in lui c'era il dissertatore dottrinario, l'autore *Della Tirannide*, del *Principe e delle Lettere*, del *Panegirico di Plinio a Traiano*, della *Virtù sconosciuta*, e infine del *Misogallo*. I trattati furono i testi preferiti per fare dell'Alfieri un pensatore politico; ma si oppose presto la obbiezione che il pensatore politico, per essere tale, deve essere sempre un pensatore sistematico; e pure avevano voluto trovare in lui, o il fondatore delle dottrine del liberalismo rivoluzionario, o il fautore del costituzionalismo monarchico, o l'ispiratore lontano del nazionalismo, o il teorizzatore della stessa anarchia. In verità l'Alfieri non era nulla di tutto questo; se gli si vuole riconoscere la parte del pensatore, egli sarà il pensatore di un idealismo individualistico, d'un individualismo eroico, fuori di ogni utilità sociale, fuori d'ogni applicazione pratica, eternamente sofferente ed eternamente combattente. Un suo tardivo e pur vigoroso discepolo dell'ottocento parlò per sé delle eterne risse del suo cuore, che egli non sapeva conciliare o lenire. (Ben lo sappiamo, e il vento ce lo disse Che rapisce degli uomini i sospir, Come dentro al tuo petto eterne risse, ardon che tu né sai né puoi lenir).

La dottrina politica dell'Alfieri è per l'appunto lievito, impulso, ispirazione, fremito, estro, ma non già sistema; appunto per questa sua particolare qualità essa ha potuto dare lo spunto a tutte le dottrine politiche maturate nel secolo decimonono e nel secolo ventesimo, senza essere nessuna di esse. « Nelle macchie dei vecchi muri — scrisse argutamente un critico — è sempre possibile vedere battaglie di cavalli, chimere alate, teste di madonne leonardesche; così nelle parole dell'Alfieri, come in quelle di ogni mortale si può trovare, che so io, perfino una g n o s e o l o g i a ». Ma il critico arguto che è Umberto Calosso, il quale scriveva attorno al 1923-24,

passava subito dopo a racimolare i motivi che avessero potuto fare dell'Alfieri un anticipatore di Max Stirner e di altri teorici della anarchia, contraddicendo alla sua giusta esigenza iniziale.³

Invero l'interpretazione paradossale del Calosso giovava a fare intendere lo sparso pensiero dell'Alfieri, come fosse una mitologia nell'atto del suo incarnarsi e nel suo eterno risorgere dalle ceneri, alla pari della favoleggiata Fenice. Questa Fenice alfieriana era la libertà: ma quale libertà? Una libertà che va spogliata da un significato grettamente politico e va riportata alla libertà interiore, colta nel suo momento più originario; una libertà che è facile si tramuti in una tirannide di noi medesimi, poiché costesto fremito interno, volendo solo nutrirsi di se stesso, nell'impossibilità di cotesto suo vivere astratto, si crea uno schermo, per poterlo combattere a dare corpo ai suoi impeti. Difatti il tiranno e l'antitiranno si scambiano le parti nella tragedia alfieriana, perché entrambi sono nutriti della stessa sostanza: il protagonista e l'antagonista sono un personaggio solo. Tale poetica è stata definita la mitologia dell'immacolata giovinezza del nostro Io, quando questo Io freme d'una angosciosa ansia di conformare tutto il mondo a sé e respinge ogni contaminazione con la realtà storica che par ci offenda e ci mutili. I tiranni allora non siedono soltanto sul trono, ma tirannica è tutta la vita, la quale ci investe con le sue esigenze e ci vuole piegare alla sua volontà.⁴ Orbene, l'Alfieri sarebbe stato il poeta tragico di tale sublime impotenza propria all'eterna e sempre rincominciante giovinezza dello spirito umano: quel fantasma di giovinezza come lo vide Ugo Foscolo, in cui si alterna il pallor della morte e la speranza. La prosopopea foscoliana dell'Alfieri, che irato ai patrii numi errava muto ove Arno è più deserto, i campi e il cielo desioso mirando, coglie con profonda suggestione poetica il senso di tempestosa e superumana solitudine, che costituisce l'accento più profondo di tutta la poesia alfieriana. Il Foscolo, con quella confidenza semplice dello scolaro, ma anche con la discrezione dello scolaro-maestro, colse di colpo tale nota del poeta *s o l i t a r i o*, riecheggiata poi dal Leopardi, di quell'Alfieri che, *disdegnando e fremendo immacolata trasse la vita intera*, e per cui questa *non era età né suolo*. I miti dell'Alfieri se incarnati pacificamente nella realtà storica, finiscono di valere come miti, e si trivializzano o nelle dottrine del liberalismo, o nelle dottrine del monarchismo costituzionale, o nelle dottrine del giacobinismo anti-religioso, o nelle dottrine della anarchia. Condizione di questa perenne vitalità poetica e mitica dell'Alfieri è la sua perenne trasfigurazione proteica; però tutte le volte che noi cerchiamo di codificare il pensiero e il sentimento dell'astigiano, avvertiamo di compiere una coartazione e una mutilazione.

³ UMBERTO CALOSSO, *L'anarchia di Vittorio Alfieri*, 2ª ed., Bari, 1949. L'accento alla gnoseologia è polemico, e si riferisce a un noto saggio di PIERO GOBETTI, che aveva caricato le operette politiche dell'Alfieri di molta filosofia del Croce e del Gentile.

⁴ Cfr. L. RUSSO, *Lettura lirica del teatro alfieriano*, in *Ritratti e disegni storici*, Bari, Laterza, Serie prima, p. 9.

Il Foscolo, anche negli scritti critici, adombrò tale gusto iroso e malinconico della solitudine, proprio del suo grande maestro che rifuggiva da ogni incarnazione troppo particolaristica delle sue passioni nei costumi della vita contemporanea.

Il tragico italiano passò gli ultimi anni della sua vita fra una arrogante irascibilità e una profonda malinconia, che talvolta cresceva a segno di non renderlo responsabile delle proprie azioni; egli fu veduto più volte sedere nelle chiese, quasi immobile, da vespro sino a notte e, secondo le apparenze, concentrato ad ascoltare i salmi che i frati cantavano in coro. Ma la condotta da esso tenuta negli ultimi momenti di vita,⁵ ci indurrebbe a credere che quel suo concentramento non derivasse per nulla da causa religiosa: sembra piuttosto che egli prescegliesse la solenne tranquillità di un tempio, onde trovare almeno un precario ristoro agli implacabili tormenti che straziavano mai sempre il suo cuore. Così l'addolorato poeta comincia un suo sonetto: 'Due fere donne, anzi due furie atroci Tor non mi posso, ah! misero, dal fianco: ira e malinconia'.⁶

Questa interpretazione del Foscolo c'induce a vedere nell'Alfieri un poeta della solitudine al di sopra della storia: una muta, una ostinata ed alta malinconia appanna in lui quel sì vivido slancio originario, perché un accordo con la storia sarebbe una violazione di cotesta sua intimità, gelosa di sé. L'ira e la malinconia: parrebbero due modi di sentire della ordinaria psicologia quotidiana, ma si tratta in vero nel caso dell'Alfieri di due categorie liriche, se così è lecito dire, di due motivi trascendentali che percorrono tutta la sua poesia e che possono essere teorizzati alla maniera di Vico. Già il Croce anche qui ha osservato che il « Vico teneva in gran conto e guardava quasi si direbbe come un religioso mistero la forza dell'ira, l'ira prorompente, che solea chiamare col nome di 'collera'; e perciò anche faceva stima sovra gli altri temperamenti, di quello collerico, che possiede tal furioso vigore. Correlativamente, aveva in poco pregio gli uomini nei quali abbonda la 'linfa', 'pazienti e flemmatici', e in poco pregio quegli altri nei quali la troppo vivezza del sangue si espande nell'allegrezza che dipinge di speranze e lusinghe non solo le cose dubbie ma anche le tristi e funeste, preferendo all'uno e all'altro di questi due temperamenti quello malinconico che fa 'gli animi, nelle traversie della vita, e trattiene e gravi'. Ma più in alto ancora poneva la collera eccedente, la 'collera trabocchevole', questo 'solfo del sangue' che, quando si accende, è 'un fuoco urentissimo dei corpi animati' e cagiona morbi 'acuti, precipitosi, mortali', e perturbazioni agli animi 'sfrenate, cieche, violentissime'. La ammirava 'collera eroica', come quella che 'negli animi generosi coi suoi bollori turbando e dell'imo confondendo ogni malnata riflessione della mente, da cui nasce la razza della fraude, dello inganno, della menzogna, fa ella gli eroi aperti, veritieri e fidi, e sì, interessandogli della verità, gli arma forti campioni della ragione incontro ai torti ed alle offese».⁷

⁵ Allude al rifiuto dei conforti religiosi che l'Alfieri fece nella sua pur lunga e tormentata agonia.

⁶ *Opere*, XI, 236.

⁷ CROCE, *Giambattista Vico: «De ira»* in «La critica», 1942, p. 149.

2. L'IRA E LA MALINCONIA EROICA.

L'Alfieri per l'appunto fu posseduto da queste due muse demoniache di cui filosofava il Vico, le due fere donne, le due furie atroci, di cui egli non riusciva mai a liberarsi: poeta collerico e malinconico dunque in senso trascendentale e non nel senso corrente della parola. La collera e la malinconia sono sentimenti eroici, che ebbero forse la loro espansione segreta più particolarmente impulsiva nella storia della decadenza italiana: dagli *Eroici furori* del Bruno, in cui si idoleggia la conversione dell'uomo in Dio, la sua somiglianza a Dio, alla collera generosa del Vico, che, come la più privilegiata forma di barbarie, è creatrice di civiltà, anche le due fere donne dell'Alfieri procedono e tendono a un rinnovamento di poesia e di storia. Però le due passioni si addensano particolarmente su questo poeta che è il profeta, l'annunziatore lirico di una nuova età, in cui perfino il nome ricorda al suo soggetto l'adunco rostro, il nerboruto artiglio, le poderose rapide e sonanti ali dell'aquila, che ha l'ardito ciglio fisso nel sole, il sole che fuori di metafora per il poeta può essere l'avvenire.

In tal modo l'Alfieri torna ad essere nostro perpetuo maestro, perché la decadenza non è solo di un periodo storico, ma è ricorrente nelle stesse età che appaiono di progresso e l'ira e la malinconia alfieriane sono muse sempre propizie, ché eternamente tirannica è la realtà storica che ci circonda e pur tirannico è anche questo nostro io interiore che vorrebbe subordinare tutto il mondo a se stesso. Quando si dice che l'Alfieri è un eterno contemporaneo nostro e di tutte le generazioni future, questo non va inteso soltanto nel senso per cui la poesia e la letteratura si rinnova sempre nelle nuove interpretazioni dei critici e dei lettori, ma va inteso anche in un senso più lato, per la particolare vitalità che si sprigiona da tutta l'opera sua, per questa idoleggiata realtà superumana che torna ogni tempo ad avere il suo fascino. La poesia della libertà è perenne come poesia, ed è perenne per il mito che l'agita dentro. È certo che quando noi avvertiamo un rilassamento della nostra vita morale che si accomoda senza rivolta alla realtà trionfante, il mito dell'Alfieri poeta di questo momento geloso dello spirito umano, insofferente dei vincoli della troppo cauta ragione, torna ad avere il suo trascendente valore.

Quello che all'Alfieri importava era precisamente la libertà, ma una libertà *sui generis*, una libertà del suo Io fantastico che, come un'ombra dell'oltretomba dantesco, si traeva sempre indietro davanti all'abbraccio della storia e della politica. L'Alfieri, se fosse vissuto per tutto il secolo decimono, pur in un mondo liberale, presuntamente spiegato a tutte le libertà, si sarebbe tormentato lo stesso e la sua vita sarebbe stata un perpetuo fremito, perché da tutte le parti egli avrebbe avvertito l'assedio e la contaminazione della invadente realtà storica. Qualcuno avrebbe potuto chiedergli: ma dunque che cosa volete voi, signor conte Alfieri? E l'Alfieri avrebbe ri-

sposto con una nuova tragedia ed un nuovo sonetto e una nuova celebrazione del mito della libertà e una fuga verso le solitudini più desertiche di Europa. Giacché egli avrebbe voluto assurdamente difendere il suo Io originale e immacolato da ogni profano contatto della eterna e rinascente tirannide, che è la vita e l'adattamento politico di tutti i giorni. Si tratta, senza dubbio, di una posizione assurda, ma di quella assurdità che è fonte di poesia e perenne alimento di quell'altra libertà politica, a cui solo possono giungere le nazioni e i popoli, che sappiano ritemprarsi in cotesta ritrosia antistorica dello spirito individuale.

L'Alfieri stesso ci dà la chiave di tale suo segreto: c'è un sonetto poco considerato, del 1796, dove egli parla di una nevicata marzolina a Firenze. Questi bioccoli di marzolina neve vengono giù impetuosi al suolo. Allo stesso modo il mondo fangoso capta le anime candide, « ai tristi invido duolo »; delle mille, una a stento sfugge, la cui tenace purità non vuol morire. Schernita, la sua virtù si strugge tanto il morboso contatto la impastoia; « ovver sola ed intatta, indarno rugge ». L'idealità dell'Alfieri voleva precisamente essere questa candida falda di neve che continua a roteare e a « ruggire » nel mondo, sola ed intatta, rifiutandosi ad ogni assimilazione. Per l'Alfieri, un'idealità politica che si incarna diventa necessariamente fango.

L'Alfieri è, dunque, sì poeta della libertà, ma d'una libertà solitaria che non è ancora l'obiettivo libertà politica e sociale, e che non è nemmeno una libertà ateleologica: la libertà perpetua, invece, dell'individuo di fronte a sé medesimo, che spezza i legami antichi e tradizionali, ma anche quelli che egli continuamente si crea; una libertà, direi, misteriosa, come la « colera » vichiana e come quella eternamente e impetuosamente creatrice di storia. La libertà stessa della poesia in genere, ma estesa e trasferita a tutta la vita morale; della poesia, la quale nasce per insurrezione interiore, infrange le vecchie leggi e se ne crea delle nuove e torna a spezzare le nuove, non appena queste si irrigidiscono in una parassitaria tirannide e diventano ceppi alla risorgente ispirazione. Una libertà di tal genere può essere lievito della libertà politica e sociale, quella che si disse poi del liberalismo, ma non è ancora quella; può favorire il mito di un anarchico libertarismo, ma è precisamente l'antitesi di quel libertarismo ateleologico, perché in ogni momento essa scava in sé stessa il mezzo e il fine positivo della sua opera, con uno scrupolo ed una disciplina che rasenta perfino la pedanteria (l'Alfieri fu difatti un feroce pedante nell'imporsi e nell'attuare una regola disciplinare per la sua educazione letteraria e per tutta la sua vita morale). Può suggerire ancora, ma incidentalmente, qualche filosofema pedagogico; però niente più aborrisce che il calco, la forma fatta, lo schema, il modello, su cui riversare e correggere la materia sempre nuova. « Non sono fatto come nessuno di quelli che ho visto: oso credere di non essere fatto come nessuno di quelli che esistono ». Sono parole di Rousseau, ma potrebbero essere parole anche di Vittorio Alfieri.

3. IL CATILINARISMO E IL MACHIAVELLISMO DELL'ALFIERI.

La *Vita* da lui scritta non è nemmeno la confessione d'uno scrittore, che racconti come giungesse a diventare autore tragico: la vita è invece una ricerca affannosa di questo io preistorico che lo scrittore insegue sin nella sua fanciullezza; una esplorazione della più intaminata essenza di sé, perseguita fino alle origini del suo nascimento, per corroborarsi in un più vigoroso sentire nelle lotte di questo mondo. È l'autobiografia di tipo illuministico, la quale si distingue dalle vecchie autobiografie documentarie e aneddotiche alla Goldoni, e la quale non vuole essere nemmeno la romanzesca ricostruzione della propria vita, ciò che sarà fatica particolare degli scrittori romantici. La nuova autobiografia deve essere una brusca illuminazione dei recessi più ombrosi della propria coscienza, al di qua di ogni incrostazione sociale. In questo senso l'Alfieri è uno dei creatori dell'uomo nuovo europeo. Diboscare, scheggiare, abbassare ed alzare la scure, distruggere la falsa foresta, artificiosamente creata dal consorzio e dalle menzogne degli uomini, e scoprire quella vergine, questo l'ideale alfieriano in accordo con quello dei più grandi spiriti europei. Restaurare almeno metafisicamente il mondo della natura entro di sé. È una posizione di naturalismo e primitivismo illuministico, ma che già si irradia di una atmosfera romantica. Per questo noi possiamo dire che l'Alfieri in tutta l'opera sua di pensatore e di poeta, e di oratore e di uomo, fu l'ultimo degli illuministi e il primo degli inconsapevoli romantici del nuovo secolo.

E non a torto la critica, in questi ultimi anni, ha sempre parlato di Alfieri come un proto romantico: ciò che non esclude la sopravvivenza in lui della sua originaria sostanza illuministica.⁸

I motivi dominanti di questo pensiero illuministico-romantico, si perdoni la contraddizione dei due termini, sono il senso delle nature energiche e barbariche, che possono essere anche nature omicide e delittuose; il senso della letteratura come milizia religiosa (il letterato è il templare moderno che difende il tempio della poesia, della scienza, dell'arte, dalle cupide vele del tiranno, che tenterebbe di assoggettarle e di politicizzarle), e infine il senso di un Dio feroce ed ignoto che ci stimola alle spalle a non aver mai requie e che ci protegge da quell'avvilente conformismo che è la gora morta dei popoli inclinati alla decadenza.

Al capitolo undicesimo del terzo libro *Del Principe e delle lettere*, l'Alfieri si compiace che l'Italia, pur stanca, vecchia, battuta, avvilita e di tutte le altre superiorità dispogliata, abbondi sempre di « bollenti animi che, spinti da impulso naturale », la gloria cercano nelle altissime imprese. « Che più? la moderna Italia, nell'apice della sua viltà e nullità, mi manifesta e

⁸ Cfr. CROCE, *Poesia e non poesia, Alfieri*, pp. 7-9; e RUSSO, op. cit., pp. 27-28; e infine LIONELLO VINCENTI, *L'Alfieri e lo Sturm und Drang*, Monaco di Baviera, 1932 (che si potrà leggere nel prossimo fascicolo di questa rivista, volendone noi la ristampa per la difficoltà riscontrata dagli studiosi di vederne l'edizione originaria).

dimostra ancora (e il deggio pur dire?) agli enormi e sublimi delitti, che tutto di vi si van commettendo, che ella, anche adesso, più ch'ogni altra contrada d'Europa, abbonda di caldi e ferocissimi spiriti, a cui nulla manca per fare alte cose, che il campo ed i mezzi». È una concezione eroico-centauresca, o prometeica se piace meglio, dell'uomo, che l'Alfieri riprende dal Machiavelli, con qualche scintilla dell'ignorato pensiero filosofico del Vico, sulle nature barbariche e generose, un ideale che l'Alfieri oppone alla società arcadica e conformistica dei suoi contemporanei. Bisogna leggere dell'Alfieri, oltre che le sue opere originali, anche una sua traduzione, la *Catilinaria* di Sallustio; di solito l'Alfieri fu scialbo e fiacco traduttore, ma nella traduzione di questa opera dello storico romano egli trasferisce tutto sé stesso ed accompagna con simpatia sfrenata i grandiosi misfatti dello scellerato romano «d'ogni finzione e dissimulazione maestro», «cupido dell'altrui, prodigo del suo, nei desideri bollente, più eloquente assai che assennato. Sempre nella vasta sua mente smoderate cose rivolgea, inverisimili, sublimi troppo». Il traduttore non fa che trascrivere fedelmente le parole e i biasimi di Sallustio, ma egli confessa nella introduzione, che può alcune volte non avere inteso il testo, *ma l'ha però sempre sentito*: le pause musicali del periodo sono tutte del traduttore! Catilina in quella traduzione diventa il protagonista d'una tragedia mentale dell'Alfieri: «Ma Catilina, assai lungi dai suoi, fu trovato nel mezzo dei nemici cadaveri ancora palpitante, e tuttavia nell'esangue volto ritenea la prisca ferocia». Questo spirito catilinario è passato nel gusto prometeico che lo scrittore ebbe dei grandi tiranni e dei grandi tirannicidi; si ripensa al *Saul* («fero, impaziente, torbido, adirato sempre»: «a me stesso incresco ognora e altrui; Bramo in pace far guerra, in guerra pace: entro ogni nappo, ascoso toscio io bevo; Scorgo un nemico in ogni amico; i molli Tappeti assiri ispidi dumi al fianco Mi sono; angoscia il breve sonno; i sogni Terror»). E non dobbiamo dimenticare quell'altra battuta alfieriana, in cui si dice: «Siam del delitto Figli: in noi serpe col sangue il delitto....». Ma queste effusioni liriche che potrebbero darci un senso di terrore e di repulsione da tutta l'umanità lirica dell'Alfieri, dobbiamo dire che procedono da un sentimento che vorremmo chiamare agostiniano laico del peccato originale, che è peccato già nel timore del ventre materno.

Come Machiavelli arriva alla concezione centauresca della feroce maestà e disciplina dello Stato che corregge senza riguardi la nativa malizia degli uomini, perché gli uomini tutti sono naturalmente cattivi, e nel Fiorentino questa concezione non è che la laicizzazione del concetto biblico del peccato originale, il quale può avere un riscatto secondo la tradizione cristiana soltanto col disonor del Golgota, col Salvatore che si umilia sulla Croce, e per il Machiavelli il redentore è il principe, anche un qualsiasi duca Valentino; così per l'Alfieri il *remedium infirmitatis*, la redenzione della natura umana, può avvenire attraverso la perpetua lotta contro ogni tiranno. Però lo scrittore astigiano ha un senso che vorrei dire religioso di questa malignità

omicida che serpe nel sangue dei suoi eroi. La loro colpa ha sempre qualcosa di innocente, come la colpa di Mirra, la figlia di Ciniro, infelice, in cui è orrendo ad un tempo ed innocente l'amore per il proprio padre. Il tiranno è il peccato originale, e l'antitiranno, nel sopprimere il tiranno, vorrebbe come correggere la malignità di quel peccato originale. Ma il peccato originale eternamente risorge; si ammazza il tiranno, ma non si ammazza la tirannide. E però l'Alfieri è sempre dolorosamente e poeticamente combattuto, ciò che ci spiega come egli, che pur vorrebbe uccidere il tiranno, non esorti mai agli attentati, alle congiure, su per giù come Machiavelli, il quale combatte le congiure per ragioni tecniche e utili, mentre l'Alfieri le disvuole per ragioni metafisiche più profonde e disinteressate: perché la tirannide è ineliminabile nella vita storica del mondo. Da ciò la tragica sofferenza che ci dà tutto il teatro alfieriano; l'Alfieri non scrisse tragedie per voler dare all'Italia quella corona che al suo crin glorioso unica manca, come pensava l'abate Parini,⁹ ma scrisse tragedie per questo insoffocabile gusto doloroso che egli ebbe della natura catilinaria dell'uomo. Egli è il poeta di una eterna perplessità del cuore umano; come il suo Saul, anche lui « a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa ».

4. LA CONCEZIONE DEL LETTERATO ALFIERIANO.

Particolarmente singolare è la concezione che l'Alfieri ebbe del letterato come sacerdote, come magistrato della verità: per lui il principe, protettore dei letterati, è ispirato soltanto dal demonio; egli vuole soltanto dividere gli animi sul tema della vanità, corromperli, piegarli, aggiogandoli tutti con le lusinghe. Se il motivo della paura ha dettato pagine bellissime nel trattato *Della Tirannide* al capitolo terzo (« rabbrivisce nella sua reggia il tiranno, se la assoluta autorità non l'ha fatto stupido appieno, allorché si fa egli ad esaminare quale smisurato odio il suo smisurato potere debba necessariamente destare nel cuore di tutti »), poiché la tirannide è ambivalente, incute paura nei sudditi, ma incute paura nello stesso tiranno, — nell'altro trattato *Del principe e delle lettere* il nuovo motivo della vanità ha la sua ironica e mordente epopea: la vanità, la più vera musa del mondo, più forte anche della stessa paura e più captante dello stesso movente dell'utile e dell'interesse. Alla corte di cotesto principe possono allignare soltanto i don Valeriano Castiglione, di manzoniana memoria, i letterati che piacevano a don Ferrante, a cui l'umbratile filosofante dava la palma nella contesa ideale da lui istituita tra i due gran *matadori* del suo tempo: Machiavelli e Botero. Lo sdegno per Metastasio che fa la sua genuflessioncella d'uso con la faccia più gentilmente lieta e servizievole, nei giardini di Schönbrunn, non è un capriccio dovuto a un momento di malumore o a irosa insofferenza, odio del vasaio contro il vasaio, del fabbro contro il fabbro; ma rientra in una con-

⁹ Nel sonetto: *Tanta già di coturni, altero stampi.*

cezione sistematica nuova della letteratura, che si inaugura con lui e dei cui fasti e nefasti non è chiuso ancora il ciclo. C'è incompatibilità per l'Alfieri tra la tirannide o qualsiasi signoria, e la letteratura e la cultura: la letteratura, la cultura, vuole libertà e uomini indipendenti, mentre i principi invece tendono a disarmare e a politicizzare perfino l'alito primo di ogni alfabeto.¹⁰

L'Alfieri però combatte ogni forma di mecenatismo, che non solo serve a corrompere e ad aggiogare i liberi spiriti, ma tende a falsificare anche la fisionomia del principe, attraverso le fittizie e cortigianesche celebrazioni dei letterati. Niente più letteratura cesarea, ma letteratura *i n d i v i d u a l i s t i c a*, niente letteratura di corte, ma soltanto letteratura celebrata nella propria coscienza e nella propria solitudine. Un problema di tal genere è completamente estraneo al Machiavelli, per esempio, a quel Machiavelli, che pur aveva scritto nelle *Istorie* « quanto sia gagliardo il nome della libertà », il quale, « forza alcuna non doma, tempo alcuno non consuma e merito alcuno non contrappesa ». Lo scrittore cinquecentista aderisce *sic et simpliciter* a quella che era la concezione cortigiana o *c e s a r e a*, che si voglia dire, del letterato, propria della età del rinascimento. L'Alfieri invece, nel proporsi quel problema della letteratura nei suoi rapporti con la politica, inaugura una nuova visione morale del letterato nel mondo. Oggi si parla di una concezione cesarea della letteratura e la si colloca tra la seconda metà del Trecento e la seconda del Settecento, ma noi ne abbiamo avuto una strana e anacronistica reviviscenza in tempi assai recenti: l'Alfieri aveva segnato il traguardo per un nuovo e ben diverso cammino. Da lui si inizia la concezione individualistica del letterato, che ancora può vigoreggiare nell'età presente, dove altri regimi hanno creato o possono creare diversi ceppi e altre trappole ed escogitare nuove lusinghe, per fiaccare o piegare la generosa bile dello scrittore libero e originale. Quasi tutta l'Europa contemporanea si aggira ancora attorno al problema agitato dall'Alfieri, del letterato protetto e del letterato che non si lascia proteggere, del letterato mediocre più arrendevole al tacere o al parlare al modo di quelli che comandano, e del letterato che segue la sua strada e che risponde ai problemi contemporanei agitati da questa o quella fazione, ma senza farsene conscritto e servile catechista.

Il che va ripetuto oggi che l'insegnamento dell'Alfieri è forse a una nuova svolta. L'individualismo alfieriano è sempre una forza creatrice di storia, ma appunto per questo esso viene a urtarsi con i nuovi miti in elaborazione nella società contemporanea. Nell'Ottocento l'individualismo superumano dell'Alfieri si abbracciò al mito della « nazione » che pur poteva parere in contrasto con esso; oggi dovrebbe abbracciarsi col mito della « società », sotto il quale potrebbe ancora una volta soccombere. Eppure l'Alfieri ci ritorna maestro

¹⁰ Per un'illustrazione di tutto il pensiero complesso dell'Alfieri sull'argomento, si può vedere Russo, op. cit., *L'Alfieri politico*, pp. 89-115. L'autore deve dichiarare che nel presente scritto egli ha ripreso alcuni motivi enunciati fin dal 1936, 1940 e 1942, ma riorganizzandoli in una visione più compiuta, più sintetica e più rapida.

caro e propizio, in questo nuovo faticoso dibattito, in cui il letterato uomo sparisce nella sua superbia di letterato, di apolide, di uomo ospite dei propri libri, e si fa solamente uomo fra gli uomini. Il feroce gusto dell'individualismo non va neanche oggi fiaccato o diretto; si fiacca o si lascia dirigere in quelli che non lo hanno mai avuto. Esso è l'istintivo presidio di quella eterna originalità, travagliata genitrice di storia: l'Alfieri proclamava «nessuna terra m'è patria», perché non c'è patria dove non c'è libertà, eppure questo superuomo sprezzante del suo Piemonte e un po' di tutte le altre regioni d'Italia (egli salva, per ragioni di gentilezza linguistica, solo la Toscana),¹¹ fu assunto e acclamato, e non per arbitrio retorico, come nume profetico della nostra unità nazionale. L'Alfieri parla in termini assai dispregiativi della plebe, eppure il Mazzini si richiamava a lui quando volle mettere innanzi il mito del suo «popolo». Anche oggi la «socialità», di cui molto si discorre, ma anche troppo si chiacchiera, parrebbe in assoluto contrasto con l'aristocrazia feudale spregiante del conte piemontese; eppure egli non esitava all'età di ventinove anni «di fare una interissima donazione in vita di ogni suo bene stabile sì infeudato che libero... al suo erede naturale, che era la sua sorella Giulia», soltanto per l'amore di *disvassallarsi*, per comprare con tale sua donazione «l'indipendenza della sua opinione, e la scelta del suo soggiorno e la libertà dello scrivere».¹² La libertà dell'Alfieri è proteiforme, ed essa rinasce ed è acclamata dove meno e quando meno il vulgo se lo aspetta. Essa è come la Venere di cui favoleggiava il Foscolo, che scorre lungo il creato a fecondarlo, assumendo diverse facce. «Fra i celesti gode di cento troni e con più nomi ed are Le dan rito i mortali».

La scoperta lirico-pedagogica dell'Alfieri è precisamente questa: non può esistere il letterato puro, che interpreti la sua solitudine come disinteresse della *res publica*, e voglia servire docilmente ai potenti, solo perché la politica non è mestiere suo. La sottigliezza teoretica di alcuni letterati, di alcuni arcadi del liberalismo che pretenderebbero di tirarsi fuori della mischia con la speciosa scusa che il combattere è sempre servire una parte e tradire il nostro chiericato, non solo è una sottigliezza, ma è un'ipocrisia: quei letterati sono già servi, servi di un passato per loro pietrificato, parassiti di una società distribuita nei suoi ranghi e nelle sue classi una volta per sempre, e che a loro non è più utile sovvertire. Mentre il nostro Alfieri è poeta eternamente sovversivo, un maestro che vuole sbastigliare sempre una qualche vecchia fortezza. L'alfieriano De Sanctis, incitando e mescolandosi ai suoi scolari che accorrevano alle barricate del '48, si domandava: «Siamo forse noi un'Arcadia?», e l'alfieriano poeta, più su ricordato, parlando del popolo che addenta i sassi che non può scagliare, era lieto pur lui di allegorizzare questo impeto di libertà di ogni popolo che si esercita sulle fortezze e latra quando non può far altro, sulle pietre ruinate,

¹¹ Cfr. il son *Deh, che non è tutto Toscana il mondo*.

¹² *Vita*, epoca quarta, cap. VI.

e riprende a correr via « verso altri sassi ed altre bastonate » (i sassi e le bastonate, alcuni cervelli meccanici e scolastici le danno oggi al Carducci stesso, come « poeta della borghesia »). Questi uomini interpretavano in maniera genuina lo spirito dell'Alfieri, il quale in un suo sonetto della maturità (5 novembre 1794), parlando del suo tardivo amore di scienza, si faceva ammonire con torvo sguardo dall'altera attica Dea « Me conosci, e te stesso; o dormi o crea », volendo con ciò non esaltare l'ignoranza, ma soltanto la musa della letteratura affiatata con lo spirito più urgentemente creativo di ogni età. L'Alfieri risponde a tutti questi arcadi (costoro sì, sono i rappresentanti della borghesia ammollita e usuraia): « Ira, vendetta, libertade, amore, Suonava io sol, come chi freme ed ama » ed è per questo *fremito*, che noi vediamo in lui il creatore dell'uomo nuovo europeo, e anche dell'uomo di oggi e di domani. L'individualismo non è mai un peccato, come si vorrebbe far credere dai fautori della disciplina gregale; ma c'è un individualismo di tipo petrarchesco-degenerato, tutto chiuso in se stesso, egoistico, idillico, infecondo, e c'è l'individualismo di tipo alfieriano, che è lievito e sollevamento di storia. C'è l'individualismo, per riprendere una frase machiavellica, interpretato secondo l'ozio e l'individualismo interpretato secondo la virtù. Questo secondo non va mai conculcato, anzi deve essere rispettato ed esaltato, perché esso è fomite, impulso creativo, spirito di incarnazione e corroboramento di quanti miti la storia nuova venga sempre elaborando, dalla « nazione » alla « società », dalle « classi » ai « partiti ». In questo senso noi diciamo che l'Alfieri fu maestro delle generazioni dell'ottocento e può essere maestro delle nuove.

5. LA RELIGIONE DELL'ALFIERI.

E stato osservato giustamente dal Croce che « del romantico all'Alfieri mancavano tratti essenziali, l'ansia religiosa sul fine e il valore della vita, l'interessamento per la storia, e il compiacimento per gli aspetti particolari e realistici delle cose ». Ma lo stesso critico osservava che l'Alfieri « prima che poeta, o al tempo stesso che poeta », « era uomo di passione così ardente (‘furore’ è la parola che più spesso torna nelle sue pagine) da rivolgersi diritto alla azione e alla pratica, guidato da inflessibile fermezza di proposito. Azione e pratica, la quale certamente non si attua che nella parola e nelle carte, ma azione era nondimeno, se tale è essenzialmente l'oratoria ». E prima aveva detto: « C'è perfino qualche concetto sul cattolicesimo, di lui non cattolico, che anticipa lo Chateaubriand.... Alludo a quel singolare sonetto che comincia: ‘Alto, devoto, mistico, ingegnoso, Grato alla vista, all'ascoltar soave, Di puri inni celesti armonioso E il nostro culto: amabilmente grave....’, e più oltre il verso ‘Dell'uom gli arcani appien sol Roma intende’ ».¹³ Orbene non ci si dispiaccia di sentir dire che l'Alfieri, pur non partecipando della

¹³ CROCE, op. cit., pp. 8-19.

ansia religiosa dell'età del romanticismo, fu pur scrittore nascostamente religioso. Noi siamo persuasi che senza religione non è possibile alcuna forma di vitale letteratura, alcuna poesia, alcuna filosofia, alcuna oratoria; gli scrittori atei sono soltanto gli scrittori conformisti, quelli che biascicano fiaccamente le giaculatorie sociali e politiche o confessionalistiche tramandate nei secoli e che lasciano il mondo come giace. Gli scrittori religiosi sono sempre scrittori rivoluzionari, come fu rivoluzionario lo stesso Alessandro Manzoni, che non ammetteva altro Dio se non quello che ci urge nel petto, e che ci tormenta, ci tiene inquieti e di ora in ora ci dà qualche speranza di pace e di consolazione; quell'Alessandro Manzoni, che concepì come eroi della sua religione l'animoso frate Cristoforo, irrequieto, ribelle, che sa combattere il prepotente anche nella sua stessa tana e l'innominato, l'uomo dalla concentrazione agitata, sul cui volto i pensieri passano decisi e si alternano come l'ombra delle nuvole e la luce arrabbiata del sole. Dell'Alfieri è superfluo citare le battute che possono richiamarci alla consueta ideologia illuministica e giacobina o a quella antivolterriana, espressa in modo particolare nella satira *L'antireligioneria*; se gli illuministi combattevano la religione come una forma di credulità infantile e i giacobini la combattevano perché alleata con le classi dominanti, la nobiltà e il clero, l'Alfieri non combatteva la religione, se egli ha potuto esprimere quella sua ammirazione per la chiesa di Cristo e sia pure per il suo apparato estetico-liturgico nel sonetto su ricordato, *Alto, devoto, mistico ingegnoso*; ma egli pur combatteva il papa, perché nel riconoscimento della sua autorità c'era la consacrazione di quella tirannide che dominava nel mondo, e contro cui si muovevano tutti gli eroi del suo teatro. Il papato era per l'Alfieri la radice stessa d'ogni tirannide, e non si prenda scandalo se riportiamo le parole testuali sue, nelle quali si dice che il cattolicesimo «riesce incompatibile quasi col viver libero»: ¹⁴

Un popolo che crede potervi essere un uomo che rappresenti immediatamente Dio, un uomo che non possa errar mai, egli è certamente un popolo stupido. Ma se, non lo credendo, egli viene perciò tormentato, sforzato e perseguitato da una forza superiore effettiva, ne accadrà che quella prima generazione di uomini crederà nel papa per timore, i figli per abitudine, i nepoti per stupidità. Ecco in qual guisa un popolo, che rimane cattolico, dee necessariamente per via del papa o della inquisizione, divenire ignorantissimo, servissimo e stupidissimo.¹⁵

Interessa piuttosto conoscere quale fosse il suo più profondo sentire del mondo trascendente; egli sentiva a tergo un Dio feroce e ignoto, che lo sprovava a vergare carte in eccidio dei tiranni, — conforme alla logica sua di uomo votato a una irosa malinconia (l'alma irosa e il torvo ingegno, di cui doveva parlare per sé, prole alfieriana, il Carducci); egli ebbe un senso vago e

¹⁴ *Della Tirannide*, cap. VIII: «La cristiana religione, che è quella di quasi tutta la Europa, non è per se stessa favorevole al viver libero; ma la cattolica religione riesce incompatibile quasi col viver libero».

¹⁵ *Della Tirannide*, cap. VIII.

mistico di Dio. L'Alfieri inaugura quella corrente del deismo che si è continuata in Italia fino al Mazzini, e al Carducci, e che ora ha forse molti taciti e non confessi cultori; ma il deismo, bisogna essere leali, non è il cattolicesimo. Nel 1796 egli scriveva queste parole per la morte di Mario Bianchi:

Giova assai più alla fantasia e all'affetto il credere che il nostro Mario sia col Candido e col Gori [il primo un arciprete di Siena, chiamato Candido, perché ammiratore di Voltaire, il secondo Francesco Gori Gandellini, celebre amico dell'Alfieri] e che stiano parlando e pensando di noi e che li rivedremo una volta, e non di crederli tutti un pugno di cenere. Se tale credenza ripugna alla fisica e alla evidenza gelida matematica, non è perciò da disprezzarsi. Il primo pregio dell'uomo è il sentire; e le scienze insegnano a non sentire. Viva dunque l'ignoranza e la poesia, per quanto elleno possano stare insieme: immaginiamo e crediamo l'immaginato per vero: l'uomo vive d'amore, l'amore lo fa Dio; che Dio chiamo io l'uomo vivissimamente sentente, e cani chiamo o Francesi, che è lo stesso, i gelati filosofi, che da null'altro son mossi fuorché dal due e due son quattro.

Alfieri e Foscolo, come è noto, reagirono all'ateismo matematico del secolo decimo ottavo. Del Foscolo va ricordata la lettera al conte G. B. Giovio, al quale era morto il figliolo Benedetto.

Io e mio fratello (Giulio) lontani da Como e vicini, avremo Benedetto per vivo sempre e amico nostro, e consolatore e compagno, e partecipe dei nostri affetti: e quando poi, purtroppo, ci accorgeremo che egli ci manca, e che la sola *illusione* ci ha consolati, allora noi lo sospireremo con mestissimo desiderio (28 settembre 1813).

Il Rosmini, è noto, censurò il Foscolo come « rappresentante della continua illusione », ma, preso da preoccupazioni confessionali, egli non intese quale bisogno di spiritualità e di eternità trascendente si nascondesse in questo atteggiamento del Foscolo, e implicitamente dell'Alfieri, perché il Foscolo discendeva direttamente dal suo maestro.

L'Alfieri che combattè contro il cattolicesimo, perché radice di ogni tirannide, ebbe dunque pur vivo il senso di Dio e fu adoratore di un Dio segreto, nel suo cuore; ma vivendo in mezzo a un popolo ateo e vilmente conformistico (questa era la situazione dell'Italia del sec. XVIII, non voglio dire della nostra presente), si rifiutò di fare un riconoscimento formale di Dio, perché non andasse confuso col Dio cattolico, e non servisse alla propaganda dei suoi avversari. Tutti ricordano quale profondo senso della Morte egli ebbe, quel senso della morte che è sinonimo del gusto dell'Eterno; è nota la battuta che l'Alfieri annotava il 26 aprile 1777, nei *Giornali*:

Non perdo mai occasione di imparare a morire: il più gran timore che io abbia della morte, è di temerla; non passa giorno in cui non vi pensi; pur non so davvero se la sopporterò da eroe, o da buon cattolico, cioè da vile.

Ciò che ci serve a commentare il verso dell'*Autoritratto*: « Uom sei tu grande o vil? Muori e il saprai ». Soltanto l'ora della morte misura la nostra sincerità, la nostra forza, e la profondità della nostra fede. Chi muore da buon cattolico non è un vile, perché è coerente con la sua fede anteriore, ma chi si acconcia a morir da buon cattolico, per la paura del grave passo, della

partita e dell'alma ignuda e sola e del dubbioso calle di cui parlava il Petrarca, chi muore da cattolico dell'ultim'ora, per abitudine, per remissività, per stanchezza, per una mondana utilità che si può riflettere sui nostri prosimi, allora costui è veramente un vile, perché tradisce Dio, per l'amore di uno spruzzo di acqua benedetta e per la vanità di quattro candele accese. Il rigorismo morale dell'Alfieri può sembrare un atto di superbia, ed è invece una forma severissima di ascesi religiosa. Egli non avrebbe mai approvato il filosofema forse vago di utilitarismo epicuraico del suo pur amatissimo Petrarca dove questi combatteva le passioni politiche, venti contrari alla vita serena: *Così quaggiù si gode e la strada del ciel si trova aperta!*

Si può osservare che questo rigorismo dell'Alfieri fa parte di tutta la sua mitologia dell'uomo eroico; come il catilinarismo e il machiavellismo è assolutamente disinteressato, ed egli in questo si distacca da Machiavelli perché non è preoccupato mai del successo della sua azione, così il suo rigorismo davanti alla morte non è negazione della trascendenza e dei valori eterni; ma è semplicemente una affermazione anch'essa di sincerità religiosa, rispetto a quei valori. Le facili conversioni che gli uomini, per il loro reticente utilitarismo, fanno nei momenti estremi della loro vita, sono un'offesa alla più grande e più pura immagine di Dio, che può vivere dentro di noi, e che per tutta la vita ci ha ripetuto l'amonimento del mistico medievale: « De lo 'nferno non temere - E del ciel spem non avere - E de nullo ben non gaudere - E non doler d'avversitate ». Lo stesso ardore lirico con cui l'Alfieri invoca in molti luoghi delle sue opere la Morte, è segno di questo suo profondo secreto sentire. Vorremmo far nostre le parole di Carlo del *Filippo* estendendole a tutto il senso che il poeta ebbe della vita misteriosa che incombe sull'individuo: un senso non sommerso, ma pieno di maravigliata riverenza: « *In me il silenzio nasce Da timor, no; Stupore alto m'ingombra* ». « Morte aspetto e la bramo », « Gran tempo è già, ch'io di morir sol bramo »; « Mi fia la scure Trionfo quasi », « Di tiranno il miglior dono è morte, Cui spesso nega a chi verace e ardente Desio n'ha in cor ». Sono tutte battute, e se ne potrebbero raccogliere molte altre, disperse in tutte le sue tragedie e nei suoi sonetti. Dopo la parola « Libertà », credo che la parola « Morte » sia stata la più cara e la più familiare alla fantasia dell'Alfieri.

Bieca, o Morte, minacci? e in atto orrenda,
L'adunca falce a me brandisci innante?
Vibrala, su: me non vedrai tremante
Pregarti mai, che il gran colpo sospenda.

Nascer sì, nascer chiamo aspra vicenda,
Non già il morire, ond'io d'angosce tante
Scevro rimango; e un solo breve istante
De' miei servi natali il fallo ammenda.

È un sonetto del 12 gennaio 1788; né vale dire che questo idoleggiamento della Morte è soltanto in funzione d'un riscatto dalla servitù che domina su questa terra; piuttosto importa rilevare che tale familiarità della fan-

tasia alfieriana colla morte è indizio, oltre che di animo eroico e libero, pur del suo senso del divino. La parola « morte » di lì a poco doveva passare in un poeta cristiano e i versi del *Carmagnola* potrebbero adattarsi anche alla stessa aspettazione che ne fece l' Alfieri: « Avvezzo Io son da lungo a contemplar la morte, E ad aspettarla ». E le generazioni del Risorgimento fino a quella che si batté nell'« inutile strage » del '15-18 sentirono l' Alfieri come « maestro del morire » e fecero proprie le parole di Ottavia: « La morte, è vero, io temo: Eppur la bramo, e sospiroso il guardo A te, maestro del morire, io volgo ».

Questo è il verbo religioso dell' Alfieri che ce lo riporta, ancora vivente maestro, nella civiltà contemporanea, ciò che non vuol dire che noi si aderisca a questo suo verbo troppo carico per noi di elementi illuministici e romantici; soltanto si dice che di lì comincia la novella storia dell'uomo europeo. Noi non possiamo accettare più il deismo, che come vaga religione illuministica si è già esaurita nell'Ottocento, e forse l'ultimo a farsene confessore fu Giosuè Carducci, il quale fece spesso nelle sue prose e nelle sue poesie il nome di Dio, e si tratta evidentemente del Dio alfieriano e mazziniano. Oggi piuttosto, si parla del *Logos*, del Dio incarnato nella storia che viviamo giorno per giorno; una reticente religione in ogni nostro atto e in ogni nostra parola e di ogni nostro sentire. Ma l' Alfieri è sempre presente, appunto per questa strenua sincerità che egli portava nelle sue passioni e per questo rigorismo di vita che finisce col raffinare e con l'appuntire ogni fede verso il suo estremo limite. Scrisse il *De Sanctis* a Torino nel 1855:

Ciascuna volta che l'Italia sorge a libertà, saluta con riverente entusiasmo Alfieri e si riconosce in lui. Nel '99, il primo fatto dei repubblicani di Napoli, fu di battere le mani ad Alfieri in teatro. Nella prima ebbrezza del '48 ciascuno diceva fra sé: — Ecco l'Italia futura di Alfieri! —. L'Italia era ancora addormentata nella sua ultima femminile mollezza di cui l'ultima espressione fu il Metastasio, quando Alfieri le disse: — Svegliati e cammina. — Alfieri odiava i mezzi caratteri, i cerretani, i cortigiani.... era un uomo serio, *che voleva*, ed il volere per lui è l'appuntare tutte le facoltà in un oggetto; e noi sentiamo istintivamente che Alfieri aveva ragione, che in questo difetto di carattere è la nostra debolezza, — solo nostra? — che noi non ancora vogliamo la libertà.¹⁶

Però noi aggiungiamo che egli e nel sentire morale e nel sentire religioso e nel sentire politico idoleggiò l'immagine di una qualche incognita libertà, soffrì sempre una qualche ossessiva immagine di essa, e appunto per tale suo versatile e costante insegnamento ed esempio, di più largo ambito che non fosse visto dai lettori del primo Ottocento, noi lo sentiamo anche come maestro attuale ed eterno.

Firenze, Marzo-Aprile 1949

LUIGI RUSSO

¹⁶ *Janin e Alfieri*, nei *Saggi critici*.

L'ANTICAPITALISMO DEL SISMONDI E I «CAMPAGNOLI» TOSCANI DEL RISORGIMENTO

(Continuazione dal fascicolo precedente, e fine).

II.

4. LA DISCUSSIONE SULLA MEZZADRIA IN SENO ALL'ACCADEMIA DEI GEORGOFILI, FRA IL '33 E IL '37.

L'attività del «Giornale Agrario», fondato dal Vieusseux nell'anno 1827, si lega intimamente a quella dell'Accademia dei Georgofili, che era del resto animata dallo stesso nucleo di colti liberali, più o meno legati alle tradizioni leopoldine, e più o meno impegnati in un'azione di cauta polemica nei confronti del mediocre governo: lo constatiamo seguendo gli Atti accademici per la parte che ci interessa.⁵² Proprio in seno all'Accademia si dibatte, fra il '33 e il '36, la gran disputa pro e contro la mezzadria, che è piena, come tosto vedremo, di implicazioni sociali e politiche. Il primo spunto era stato dato, come ho detto, dal Landucci, con un articolo sulla povertà del contado toscano, sul «Giornale Agrario»: ma i veri protagonisti della disputa saranno, fra i *liberali georgofili*, il Ridolfi, il Capponi, il Salvagnoli, il Lambruschini.⁵³ Non stupisce, dopo ciò che ho detto, di trovare il Ridolfi quasi alleato al più vivace Salvagnoli, che in questi anni si atteggia a riformatore, e giunge a definir la mezzadria come un residuo di servili consuetudini feudali.

Il Ridolfi, che aveva voluto sperimentare, nelle sue terre di Meleto, metodi nuovi e più redditizi di cultura, s'era trovato di fronte all'ostacolo quasi insuperabile dell'attaccamento dei contadini per i metodi tradizionali. Non volendo tiranneggiarli, nè coinvolgerli nei primi rischi delle innovazioni, egli aveva praticato in alcuni poderi, la «sospensione della mezzadria». In tal modo la logica dei fatti l'aveva condotto a constatare l'opportunità di trasformare, talora definitivamente, il sistema di conduzione, per uscir dalla deleteria stasi economica e sociale. Egli faceva valere concreti argomenti in favore del contratto di affitto, o del contratto di livello, che avrebbe gradatamente portato il colono a una maggiore indipendenza sociale-

⁵² Per l'importanza dell'Accademia dei Georgofili nella vita culturale e politica toscana, cfr. le argute osservazioni di G. GIUSTI, in *Cronaca dei fatti di Toscana* (1845-49), 2ª ed., a cura di P. PANCRAZI, Firenze, 1948, pp. 47-49; cfr. pure E. SERENI, *La poesia dei Giusti e il moderatismo toscano*, in *Il 1848*, Quaderni di «Rinascita», I, 1949, p. 85 sgg.

⁵³ Le discussioni sulla mezzadria in Toscana, fra il '30 e il '72, sono state illustrate da L. BOTTINI, in un saggio introduttivo alla raccolta di scritti intitolata *La mezzadria negli Atti dei Georgofili*, vol. I (1833-1873), Firenze, 1934; si veda pure il saggio dello stesso BOTTINI, su *Il Sismondi economista agrario*, nel citato volume di studi per il centenario, p. 291 sgg.: egli vi analizza anche in parte il giovanile *Tableau de l'agriculture toscane* del SISMONDI. R. CIAMPINI fornisce ora nuovi ed importanti dati sulla questione pubblicando diverse lettere inedite del Lambruschini al Ridolfi.

economica, e infine al grado di proprietario.⁵⁴ Il Ridolfi spingeva insomma l'agricoltura toscana sulla via delle riforme e delle iniziative capitalistiche, un po' dubbiosamente forse, in sede di teoria, ma con deciso esempio di azione pratica: il Vieusseux coglieva molto bene, come si è visto, i motivi determinanti del suo atteggiamento. Ma se il Vieusseux non aggiungeva nessuna nota di biasimo al suo giudizio, il Lambruschini, che vedeva nel tradizionale « sistema colonico » toscano uno strumento di redenzione sociale, indulgendo a quella curiosa ispirazione filantropico-sociale e conservatrice che s'insinua, colla complicità del Sismondi, nel liberalismo toscano, ha parole più aspre contro certe esperienze dell'amico Ridolfi. Dopo avergli fatto notare, già in una lettera confidenziale, che egli finisce per lasciarsi dominare dalle teorie della « rendita padronale esclusiva » (Sismondi parlava del « reddito netto », idolo della crematistica) lo invita a preoccuparsi maggiormente della « rendita netta sociale di tutti »; distingue il perfezionamento delle culture che giova al proprietario ed a un certo numero di cointeressati, da quello che giova a « tutta la gran famiglia dei derelitti »: ribadisce poi pubblicamente questi concetti nel 1837, presentando ai Georgofili una memoria « sulle scarse rendite dei terreni a mezzeria », che è diretta, a controbattere certe argomentazioni ridolfiane, presentate tre anni innanzi alla stessa accademia con la bella memoria « sui così detti miglioramenti agrari ». ⁵⁵ Non sarebbe eccessivo affermare che il Lambruschini attacca direttamente lo spirito della nuova economia capitalistica, quello spirito che porta ad esigere « d'anno in anno un frutto sempre maggiore » dai capitali investiti nelle terre, e che pretende di introdurre « nella nostra agricoltura di famiglia — com'egli scrive — la desolante e antisociale dottrina della rendita netta d'un solo, la quale rode, come occulta cancrena, la prosperità dei paesi di grandi manifatture e li popola di torme fameliche d'operai a giornata, di questo nuovo genere di schiavi dell'Europa incivilita... »; chi volesse introdurre in Toscana « l'agricoltura del fitтуario inglese, che considera gli uomini come arnesi rustici » farebbe, soggiunge, « opera disumana e... insieme opera stolta ». ⁵⁶

Il Lambruschini, affrontando nel 1837 questo problema centrale dell'agricoltura toscana, aveva però già dinnanzi a sé un modello; questo modello è costituito dalle tre ultime *Lecture di economia toscana* del Capponi,

⁵⁴ Per comprendere le iniziative del Ridolfi si può ricorrere al saggio del figlio LUIGI: *O. Ridolfi e gli istituti del suo tempo*, Firenze, 1901; inoltre alle relazioni da lui pubblicate sull'istituto di Meleto sul « Giornale Agrario Toscano », alla memoria sullo stesso tema presentata ai Georgofili (in Atti, Continuazione, vol. IX, p. 104 sgg.) ed alle pagine della più importante fra le sue letture, del 1834, pure in Atti, vol. XII, p. 197.

⁵⁵ Cfr. le due lettere del Lambruschini in data 27 luglio 1834 e 26 maggio 1837, in CIAMPINI, op. cit.; inoltre la *Memoria sulle scarse rendite ecc.*, cit. in *La mezzadria*, cit., p. 90 sgg.; quella del RIDOLFI, del 1834, in Atti, loc. cit.

⁵⁶ Cfr. la *Memoria* cit. in *La mezzadria*, p. 96. Si ricordi che nel 1836 il LAMBRUSCHINI aveva steso una memoria « sul frutto dei capitali » in cui egli inquadra gli aspetti sociali del problema agrario in una specie di « sistema » economico, di cui diremo meglio fra breve. La posizione del Ridolfi è definita nel modo più chiaro quando egli conclude la sua lunga fatica di studioso e di sperimentatore, riassumendone il succo in vari corsi teorico-pratici di agraria tenuti prima a Pisa (1841-43), poi a Empoli, dopo il '48.

stese rispettivamente negli anni 1833, 1834 e 1836, sempre per l'accademia. Esse acquistano per noi un rilievo particolarissimo in quanto non rappresentano soltanto l'opinione personale dell'illustre studioso, ma si possono considerare come l'espressione dello stato d'animo più diffuso nel gruppo dirigente dei « liberali georgofili »; per di più il Capponi vi riassume e discute liberalmente le varie tesi in contrasto, dando il dovuto rilievo a tutte le obiezioni mosse contro il tradizionale « sistema colonico » e accogliendo spesso elementi e motivi assai importanti da coloro coi quali discute.⁵⁷ Spiccano fra i cortesi avversari il Salvagnoli e il Ridolfi: contro il primo egli si rivolge anzitutto per una precisazione di ordine storico. Il Salvagnoli aveva detto che la mezzadria era legata storicamente ai vizi del regime feudale: il Capponi sostiene invece che la mezzadria è figlia di libertà; che si è sviluppata nei tempi « nei quali fu maggiore in Toscana l'egualità dei diritti tra i cittadini »; ⁵⁸ rileva, come farà tra breve il Cattaneo, che le sorti dell'agricoltura sono legate alle attività cittadine e commerciali: « cadde l'industria in Toscana, cadde la repubblica.... Le manifatture inaridite per cause esterne ed interne, non più soccorrevano all'agricoltura.... la Spagna co' suoi costumi ci aveva invaso, l'ozio gallonato era solo in pregio.... Da questa miseria uscì la Toscana per le buone leggi di Leopoldo I ».⁵⁹ La continua suggestione dei modelli storici, dell'età repubblicana medioevale, e del periodo leopoldino, cioè dei momenti più costruttivi della storia toscana, spinge il Capponi verso una posizione storicistica, affine a quella del Sismondi. Ma ogni azione creativa sembra sporger nel vuoto dell'inattuabile, se non ha radici storiche, e questo « storicismo » è talora più utopistico dell'astrattismo illuministico che egli intende combattere.⁶⁰ Talvolta sembra dimenticare la sua fondamentale perplessità: per esempio là dove rileva che: « il male radicale della Toscana non è.... nella economia rurale propriamente detta »; piuttosto, « piccoli e grandi patiscono a proporzione del basso prezzo delle derrate, e peggio patiscono delle generali condizioni della nostra economia sociale ». Bisogna integrare, come un tempo, il reddito agricolo col reddito delle iniziative capitalistiche: « Ma i capitali son pochi, e i pochi non disponibili, perchè la terra se li ingoiò, e lungo disuso ci fece svogliati affatto, e affatto dimentichi delle opere industriali e del giro de' commerci ».⁶¹ Egli ammette che « le grandi imprese sono anche in agricoltura; e molte e necessarie cose si fanno per questo mezzo, né si farebbero altrimenti »: ⁶² è come dar ragione al Ridolfi: subito

⁵⁷ *Lecture di economia toscana*, pubblicate negli « Atti dei Georgofili », ripubblicate in volume dal Vieusseux nel '45; raccolte dal TABARRINI negli *Scritti editi ed inediti* del CAPPONI, vol. I, 1877, p. 335 sgg.

⁵⁸ Ivi, ed. TABARRINI I, p. 360 sgg.

⁵⁹ Ivi, vedi le analoghe considerazioni di CARLO CATTANEO nelle *Interdizioni israelitiche*, del 1836 (*Opere*, ed. BERTANI, IV, p. 107). Il Capponi scriveva nel 1833.

⁶⁰ Si confronti la memoria di ALDOBRANDO PAOLINI, sulla mezzadria e sull'affitto, del 1823 (in « Atti Georg. », Continuazione, vol. III, p. 41 sgg.: l'anziano economista, di formazione ancora settecentesca, pone concrete esigenze riformistiche).

⁶¹ *Lecture* ecc., cit., p. 386.

⁶² Ivi, p. 374.

però le suggestioni storiche, le riflessioni sui « vantaggi morali » della mezzadria, tornano a prevalere, e lo portano a concludere contro ogni innovazione *capitalistica*, in favore del sistema tradizionale. Egli si appoggia a delle constatazioni *sperimentali* apparentemente incontrovertibili:

« la giacitura del nostro suolo, rotto e variato e di per sé poco produttivo, avendo data origine tra noi a questo modo di coltivare diviso per frazioni e per famiglie, in quali luoghi della Toscana e come potrebbe introdursi la coltivazione in grande, e quali conseguenze ciò avrebbe sulla morale e il benessere dei lavoratori?... La colonia oggimai è un fatto, un fatto costitutivo della società toscana, anzi fra tutti il principale. Conviene accettarlo come tale.... ».⁶³

Non si può che ammirare la concretezza di queste notazioni: ma si osservi come il Capponi comincia a deviare dal tema centrale economico, o di tecnica agraria, prendendo lo spunto dalle consuete preoccupazioni sismondiane sul necessario equilibrio fra produzione e popolazione: così lo sguardo e l'interesse dello studioso si sposta verso un altro problema, verso un problema che si direbbe più propriamente sociale: come impedire la genesi, come arrestare lo sviluppo di un proletariato agricolo, di una classe infelice e turbolenta di « pigionali » a giornata. Altri, posto di fronte a tal questione, avrebbe proposto innovazioni radicali nei metodi di conduzione e di coltivazione: non così il Capponi, sempre incline a cercare la salvezza nella fedeltà alle tradizioni. Egli non giunge neppure a individuare il lento processo di svalutazione a cui è stato soggetto il patto colonico, *figlio di libertà*, ma di una *vecchia* libertà.⁶⁴ In sostanza, il Capponi si volge con tanto più simpatia verso il passato, quanto più lo preoccupa l'avvenire: « La colonia è un fatto, un fatto costitutivo della società toscana, anzi fra tutti il principale ». Questo è un atto di fede, che vuol imporsi contro le reali difficoltà presenti: « La coltivazione ne' poderi.... tuttora progredisce e non frutta; la popolazione cresce con moto più accelerato e non ha lavoro che le basti ». Ma se in Toscana « la terra non basta alle braccia » peggio si sta in paesi industrialmente più evoluti. Cosa chiedono le prime vittime dell'industrialismo? Esse chiedono « che la mercede abbia proporzione, non più alla sola materialità dell'opera, ma invece al prodotto dell'opera stessa.... che da esso all'intraprenditore non sia dipendenza schiava, ma una società guarentita, una divisione d'utili ».⁶⁵

Ecco in qual modo il Capponi torna a idealizzare le tradizionali « abitudini coloniche » toscane, contrapponendole ai calcoli, ai rischi ancor non compensati dei *sistemi industriali*. Finché il « mondo nascente » dell'industria è in mano a « pochi oligarchi dei prodotti.... despoti delle braccia serve dei miseri lavoratori », pronti sempre ad abbandonarli alla loro sorte,

⁶³ *Lecture* ecc. cit., 369.

⁶⁴ Vedi i cenn. sulla polemica Capponi-Salvagnoli, nel saggio di E. Poggi, cit., vol. II, p. 417 sgg. e la lettera del Salvagnoli al Capponi del 20 novembre '33, ripubblicata in *La Mezzadria*, negli « Atti dei Georgofili » ecc., I, p. 28 per la tesi che la mezzadria fosse un residuo di servitù feudale, a cui si contrappone il Capponi.

⁶⁵ *Lecture* cit., pp. 369-376.

« quando l'aritmetica gli avverte che torna più conto lasciare i lavoranti liberi », l'industrialismo è inaccettabile. Con lo stesso *pathos*, di ispirazione sismondiana e forse anche lamennaisiana, egli condanna la « servitù del telaio », che si sposa alla libertà dei liberisti astratti, alla « libertà di mendicare ». Tutta la sua critica è animata, come quella, appunto, del Sismondi, da un profondo motivo conservatore.⁶⁶

5. « ROMANTICISMO SOCIALE » E CONSERVATORISMO NEL LAMBRUSCHINI E NEL CAPPONI.

Il Lambruschini sembra più giovanilmente audace del Capponi e del Sismondi: procede più innanzi sulla via del « romanticismo sociale », aperta dai discepoli del Saint-Simon e dal Lamennais. Lo prova, fra l'altro, il prezioso carteggio già pubblicato dal Gambaro, e il Ciampini ora ci rende accessibili altre lettere notevolissime; quella al Ridolfi, anzitutto, del 20 agosto 1832, che è un precoce documento di sensibilità sociale, e soprattutto di certe tendenze « sistematiche » ignote, per solito, ai toscani *sperimentalisti*, specie al Capponi:

« Già da lungo tempo io vengo costruendo un mio sistema generale, in cui ho fiducia che sia pur qualche cosa di vero, perché accoglie tutto quello che di praticamente utile han finora suggerito e gli Economisti e i Sansimoniani e Lamennais e i protestanti. Tutti costoro dicono delle cose giuste.... ».⁶⁷

Il Gambaro e il Ciampini non hanno, invece, ch'io sappia, attribuito la dovuta importanza alla memoria *Sui frutti dei capitali*, stesa dal Lambruschini nel 1836, per i Georgofili. Vi troviamo molteplici ed espliciti riferimenti alle dottrine sansimoniane e sismondiane, che vengono in certo modo contaminate insieme, per svolgere una offensiva in regola contro lo

⁶⁶ *Lecture* ecc. cit., p. 377: è anche vero che il conservatorismo del Capponi è permeato di una finissima sensibilità sociale: pessimista, e certo non a torto, egli diffida di ogni iniziativa che troppo riposi su cognizioni non ancor formate, nei contadini come nei possidenti, o sul « filantropismo » di questi ultimi. Scrive al Sismondi, che non spera nessun mutamento radicale dagli sforzi filantropici dei promotori delle « sale d'asilo »: può sembrar crudele, ma era giudizio vero. Una società non si riforma con iniziative isolate. Tutta la lettera al Sismondi, pubblicata qui più oltre, è dominata da questo profondo motivo: quasi da un senso di disperazione, che un Cavour, o un Ricasoli avrebbero vinto soltanto buttandosi nella lotta politica, e tutto sperando da una « rivoluzione politica ». Sulla « disperazione del fare », tipica del Capponi, ha acuti giudizi il GIUSTI, nella *Cronaca* cit., p. 59 sgg.; giudizi troppo poco noti anche ai maggiori studiosi, come il Gentile, che appare sordo del tutto a queste esigenze di indagine storico-sociale, mentre concentra tutta la sua attenzione su quello che potrebbe definirsi *Kulturgeschichte*, ma in senso restrittivo, come pure storia di idee.

⁶⁷ Per questo aspetto del pensiero del Lambruschini, oltre al *Carteggio* pubblicato dal GAMBARO (*Riforma religiosa*, ecc., vol. I-II, Torino, 1924: cfr. I, *passim*, per la influenza del sansimonismo; II, p. 4 sgg. le lettere al Capponi in proposito e le sue risposte; II, 55 la tesi cattolica contro il « filantropismo » protestante-liberale, a cui pur molto concedeva il L.): la memoria « sulle scarse rendite dei terreni a mezzadria », del 1834, in polemica con quella del Ridolfi, dello stesso anno, cit. sopra; altri scritti sulla mezzadria, pure ripubblicati in *La Mezzadria*, ecc., cit., pp. 90 e 162 sgg., nonché nel « Giornale Agrario ». Per i passi citati pubblicati dal CIAMPINI, cfr. op. cit., pp. 53-82.

spirito capitalistico: il Lambruschini profetizza, con il consueto ardore filantropico e cristiano, l'avvento di un'era del lavoro, dimostrando che la scienza economica ha forzato la realtà e costruito una legge artificiale, quando ha preteso che i capitali fruttassero perpetuamente, a prescindere dal contributo iniziale di attività del creatore del capitale stesso:

« La ricchezza — conclude — è somigliante ad una emanazione luminosa, che... si assottiglia vieppiù quanto più si espande... L'economia pubblica non deve perdersi in inutili sforzi per assicurare perpetuamente ai capitali dei non lavoratori un frutto ch'ella non domanda per i capitali dell'operaio; non deve pretendere di ringiovanire un vecchio, di ravvivare un cadavere; dee dire altamente, e consolarsene come di un fatto grandemente morale: i capitali dan frutto a chi lo produsse col suo lavoro... ma spariscono per i nipoti lontani... affinché la ricchezza non compra col lavoro non corrompa gli uomini... ».⁶⁸

Ma il Capponi interviene, con l'ultima delle sue *Lecture economiche*, a frenare gli ardori dell'amico, pur affermando che le sue obiezioni non tolgono « la concordia pienissima nelle intenzioni ». Ciò che gli dispiace, sono le vedute troppo sistematiche, la « rigidità di astratte dottrine » di cui vi è traccia nella memoria del Lambruschini: ma il Capponi finisce per mostrarsi pur sempre più vicino all'abate di S. Cerbone, che a un fautore di iniziative in senso capitalistico, come il Ridolfi. All'incipiente disgregarsi della società egli vuol ovviare con i rimedi proposti dal Sismondi e dal Lambruschini, e cioè mediante un « associazionismo » ispirato alle tradizioni democratiche del Medioevo comunale; condanna insomma il *produttivismo* capitalistico-industriale; difende infine, contro i sansimoniani, che « ponevano la proprietà tutta intiera a discrezione de' loro papi » il *ministero sociale* della proprietà, notando che la distruzione, il consumarsi improduttivo dei capitali « dipende dall'insociale costituzione de' ricchi, più che non dalla ricchezza stessa ».⁶⁹ Tutti motivi, questi, schiettamente conservatori, a cui il Lambruschini, nonostante le provvisorie audacie, finisce poi per aderire.

Rileviamo però anche, per equità, come il Capponi utilizzi anche in senso *democratico* la comune ispirazione anticapitalistica: col suo acuto e profondo sguardo storico, egli assimila gli elementi più vitali della teoria costruita dal Lambruschini sul frutto dei capitali, ma la spoglia di un certo schematismo che le nuoceva:

« L'avidità speculatrice che si confida sul giro della ricchezza, è spesso crudelmente punita, la vera industria non mai. Il lavoro, il lavoro solo genera la produzione; i capitali non servono se non in quanto son strumenti del lavoro, soli non producon mai nulla.... chi pretenda un frutto arbitrario e costante di tutto il capitale impiegato nel lavoro altrui, difende una ingiustizia; spoglia di sua mercede il lavoro che è la cosa principale.... a spese di quello.... ch'è l'accessorio.... La terra è qualcosa più che un capitale: la terra ha un suo frutto proprio, indipendente dal lavoro.... La proprietà della terra è istinto dell'umanità, principio e fondamento della società civile.... L'uomo

⁶⁸ « Atti Georgofili », cit., Continuazione, vol. XIV (1836), p. 110.

⁶⁹ *Lettura Quinta*, ed. cit., p. 402 sgg.

è tenacissimo sopra ogni altra cosa della proprietà: le rivoluzioni si fanno per acquistarla.... La proprietà stessa considerata in astratto, e sotto certi aspetti solamente, è un'ingiustizia.... deve considerarsi piuttosto come un istinto primitivo che discutersi come una legge fattizia e mutabile; e come ogni cosa primitiva, ha il suo elemento fuori dei confini attuali della scienza, elemento inarrivabile dalla materialità dei calcoli ».

Egli si riferisce esplicitamente al Sismondi: « anche alla grande ricchezza, dice l'illustre Sismondi, è ingiunto un ufficio da esercitare nella società »; col Sismondi conclude, che « ogni soverchia ricchezza.... (è) un vero danno sociale, la sola mediocrità è innocua senza eccezioni ». Se il Sismondi poté leggere queste pagine, certo gli dovette restare impresso il cenno, stupendo, su Firenze repubblicana:

« Ne' secoli antichi, quando il sentimento ogni cosa dominava e prevaleva sul calcolo, un istinto consapevole degli arcani del cuore conduceva gli uomini a impiegare l'avanzo dei guadagni loro in godimenti morali a tutti liberi ed aperti.... Le associazioni sorgevano facili e continue, non dalla combinazione artificziata delle imprese, ma dalla confidenza scambievole, dalla familiarità dei costumi, dagli eccitamenti di ogni sorta, che avevano i cittadini all'intendersi tra loro e accomunare la vita.... I nostri antichi impiegarono due secoli e mezzo e tutto l'avanzo del danaro pubblico, a inalzare dai fondamenti la mole immensa del Duomo: come la scienza economica suole calcolare, tutto quel tempo e quel danaro dovrebbero dirsi inutilmente gettati.... Ma io vi dico, che a solo calcolo di moneta il popolo di Firenze non mai fece impresa o speculazione che fruttasse tanto.... Un sentir comune voleva comuni piaceri; i pubblici monumenti stavano pel cittadino invece de' comodi privati.... Le spese del ricco sempre avevano in sé qualcosa di popolare: quest'era uno tra' motivi della superiorità che aveva l'Italia sulle altre nazioni.... ».⁷⁰

Ci sarebbe molto da dire ancora sul curioso intrecciarsi di motivi settecenteschi e di motivi *romantici* che caratterizza questa appassionata interpretazione storica del Capponi; ma è ormai il caso di concludere, e vorrei qui ancora trascrivere una parte della lettera poco nota, e così importante, nella quale il Capponi manifesta il suo pieno consenso a certe idee del Sismondi, dopo aver letto, il secondo volume degli *Studi*, e in specie il suo saggio sulla mezzadria in Toscana:

« Rispondo all'invito da Lei tanto gentilmente fattomi e, caldo della lettura del suo libro, mi affretto a comunicarLe, non il mio giudizio, che non sarebbe cosa da me, ma i miei più vivi ringraziamenti.... Ella sa che io partecipo così all'ingrosso, almeno in gran parte, alle sue opinioni.... La sua introduzione è meravigliosamente bella, e le idee generali ne' due primi capitoli, fonti luminose, e fondate sopra una massa impareggiabile di osservazioni. Il capitolo sulla Toscana è vero da cima a fondo, né saprei farle maggior elogio di questo. M'ha fatto un piacere incredibile, perché quelle cose di cui sono intimamente convinto, non le aveva mai vedute dette a quel modo, con tanto acume, con tanta autorità, e in lingua europea le cose toscane. Ha fatto un gran bene a raccomandare a noi il sistema di mezzeria perché non lo abbandoniamo, perché lo amiamo; agli altri, perché v'imparino qualcosa.... perché veggano d'applicare alle manufatture qualcosa di somigliante a quel sistema, ch'è forse l'unico modo per temperare, quando riesca, i mali che accompagnano questo movimento irresistibile dell'industria. La mezzeria toscana è proprio la colonia modello, e credo si possa tracciare nella storia i passi per quali è venuta a questo segno e si sono radicate le usanze dalle quali.

⁷⁰ *Lettura Quinta*, ed. cit., p. 413; su Firenze, p. 408; il riferimento al Sismondi, p. 416.

com'Ella dice benissimo, è unicamente governata. Né l'abbandoneremo, io spero, perché tra le altre cose non possiamo; i capitali infissi a quell'uso, e che sono tanto considerati, come distrarli?... Poi per affittare un'altra condizione è necessaria, ed io lo dico per esperienza. Bisogna che il contadino sia possessore di un capitale che basti a comprare in proprio il bestiame, semi, sughì;⁷¹ se no il contratto riesce male per lui, e male per il padrone. Bisogna che il contadino fittuario sia pienamente indipendente. Questa condizione si verifica in pochi casi, e così restringe il numero di quelli ne' quali la mezzeria può essere abolita.... ».⁷²

Questo progresso tecnico e civile vien definito più oltre dal Capponi come una tendenza fatale « che non può vincersi e che bisogna riconoscere »: sembra quasi di trovarsi di fronte a certe pagine del Tocqueville sull'inevitabile crescere della democrazia. La nota pessimistica si accentua dove constata il prevalere di una deplorabile uniformità, nelle forme del viver civile:

« Chi svolge gli uomini dalla imitazione, in questo mescolarsi delle nazioni, e noi specialmente, in questo discredito della nazione italiana, in questo dirci ogni giorno e da tutti che noi siamo in ogni cosa inferiori a tutti gli altri?... Come vivere isolati, come vivere differentemente dagli altri? Io Le ripeto, che non veggio queste cose se non come una necessità, e non me ne rallegro: non mi rallegro nemmeno che Livorno ingrossi tanto, e ci spinga per una via che non è la nostra, che non è la migliore. Credo bisogni rallentare la spinta, e non aiutarla.... Ora il bene che avevamo non si ama più; il male si confida di correggerlo a furia d'industrialismo, e con le sale di asilo. Dio faccia, che si riesca ».⁷³

Non si può fare a meno di pensare alle argute osservazioni del Giusti sulla cronica incertezza del Capponi, sulla *disperazione del fare* che gli precludeva la via dell'azione. Qualcosa certo egli aveva attinto dal mondo in cui si era formato: qualcosa gli si era incorporato attraverso la cultura, stimolatrice, ma insieme rivelatrice di una crisi interiore, che non poteva tutta risolversi nel pacato equilibrio umanistico. Come il vecchio Sismondi, egli era spesso tentato di farsi un ideale della stabilità, in un mondo che stava appunto per entrare in pieno movimento: poi reagiva contro sé stesso, e guardava con più fiducia al presente, constatando che « le tradizioni dell'età decorsa, immiserite od abusate, nemmeno esse provvedono interamente al bisogno dell'età nostra »; che un'idea nuova, vivificante, poteva nascere dall'educazione, « fatta comune a tutti gli uomini.... in questo popolo emancipato dai ceppi dell'ignoranza.... ».⁷⁴

ETTORE PASSERIN

⁷¹ Toscanamente, per dir letame di stalla.

⁷² Questa importante lettera è stata pubblicata da G. CALAMARI, in « Bullett. stor. pistoiese », a. XLII, 1940, fasc. 2-3.

⁷³ Tralascio la parte della lettera che si riferisce a problemi pratici di agronomia, e i convenevoli: c'è un accenno ai pericolosi modelli inglesi, alla « gran cultura » che merita in ogni caso l'attenzione dello studioso, per cui si rimanda al testo integrale, pubblicato dal CALAMARI.

⁷⁴ Del Giusti si veda la *Cronaca dei fatti di Toscana (1845-49)*, nuova ed., a cura di P. PANCRAZI, Firenze 1948, p. 53 sgg.; per il contrasto fra « disperazione » e fede civile nel Capponi cfr. i *Pensieri sull'educazione*, in *Scritti ed. e ined.*, cit., I, p. 296. *Lettere di econ. ecc.*, cit. in *Scritti*, I, p. 376, cfr. anche R. CIAMPINI, *La « Palmodia » di Leopardi e il « sistema » di G. Capponi*, in « Nuova Antologia », a. 83 (giugno 1948), fasc. 1770, p. 136, che però tocca soltanto l'aspetto speculativo dell'atteggiamento del Capponi.

LUIGI CAPUANA CRITICO

Luigi Capuana è conosciuto ancor oggi come il campione e il teorico del verismo. Ma questa preminenza, che senza dubbio gli derivò dalla sua assidua polemica, non dovrebbe mettere in ombra il Verga, sia pure in questo campo limitato. Mentre il verismo fu per il Capuana un atteggiamento spontaneo e naturale, il Verga vi giunse attraverso un chiarimento e un approfondimento della propria umanità, attraverso uno di quei dibattiti interiori, una di quelle crisi, non soltanto letterarie, ma morali, che non si producono mai senza dolore. Perciò le rare formulazioni verghiane, sebbene, a considerarle da un punto di vista esclusivamente teorico, non abbiano forse maggior validità di quelle del Capuana, hanno però su queste il vantaggio di esprimere una sofferta esperienza interiore; sono scandite con un accento così pensoso e fermo, con un tono così grave di sentita meditazione, che assai meglio di quelle raggiungono una loro persuasione; e le superano senz'altro per la loro validità «umana». Come il Manzoni convertito non si staccò più dalla fede cattolica e compì tutto il ciclo evolutivo della sua vita entro i limiti del suo nuovo credo religioso, artistico e morale; così il Verga quando giunse al verismo. Non avrebbe potuto mutar bandiera, e non la mutò. Del Capuana, invece, si sa che seguì con vivo interesse le successive correnti letterarie e che venne via via rinnovando il suo repertorio artistico, a tal segno che, incominciato verista, fu poi anche raccontafiabe, spiritista, scrittore educativo, e poté anche scrivere un romanzo «puro come un'ostia»: così infatti fu definito *Profumo*, ed egli se ne rallegrava nei suoi anni canuti, quando già salutava nel verismo l'illusoria chimera della sua gioventù. Volubilità? Incoerenza? No davvero! Molto chiara è infatti la linea unitaria del suo sviluppo. Incoerente egli sembra solo perché, parlando di lui, si istituisce sempre un tacito od esplicito confronto col Verga, e soprattutto perché non si è ancora bene avvertito, che mentre il verismo fu per il Verga un punto d'arrivo, l'approdo definitivo di tutto se stesso, per il Capuana esso fu invece un punto d'avvio verso altri assaggi e scoperte.

Si sa bene come ripetutamente ed energicamente egli protestasse contro chi continuava a chiamarlo «strenuo campione del naturalismo». La definizione lo infastidiva, perché gli sembrava ingiusta; e tale essa era, in fondo, come tutte le definizioni, nei cui limiti troppo rigidi ed esclusivi nessuna opera può mai adagiarsi senza rimanerne sminuita e deformata. Ma essa era anche sostanzialmente vera, sia perché quella veristica era stata la sua stagione più rigogliosa e operosa, vissuta pienamente nel vivo delle polemiche

e dell'opera creativa, sia, soprattutto, perché anche quando parve che egli se ne allontanasse, tuttavia non si staccò mai interamente da quel nucleo di convinzioni e di affetti, che rimase sempre il lievito salutare della sua attività. L'incontro del Capuana con il verismo era stato un felice incontro; tra lo scrittore e quel credo letterario c'era stata vera e intera congenialità; egli fu così naturalmente verista, che il verismo parve il frutto spontaneo della sua pianta; a tal punto, che si potrebbe dire che se il verismo non ci fosse venuto per altra via, il Capuana lo avrebbe inventato lui. È un paradosso, sì; ma cresciuto, come tutti i paradossi, intorno a un germe di verità.

Come critico, si dice, egli ebbe scarsa preparazione teorica. Ma non è la troppo accurata e approfondita preparazione filosofica quella che fa eccellente la critica. E d'altra parte, se la sua preparazione teorica fu scarsa, essa non fu però cattiva, o almeno non fu tutta cattiva. Per la sua bisogna gli furon sempre sufficienti i due principi a cui s'appellava: il concetto desanctisiano dell'arte come Forma, e quell'altro, appreso dal De Meis, ma di derivazione hegeliana, dell'arte come una serie regressiva e discendente di forme estetiche fino al suo totale assorbimento nel pensiero scientifico e filosofico. Essi, anzi, costituivano un armamento formidabile, come si poté vedere quando egli fu provocato alla polemica: i suoi avversari non avevano armi altrettanto taglienti. Di questi due articoli del suo «credo» critico, il primo agì beneficamente nella concreta valutazione delle singole opere, il secondo operò solo nelle sistemazioni generali, nelle delineazioni storiche, e intervenne a convalidare convinzioni e giudizi nati indipendentemente da esso; il primo rispondeva pienamente alle più profonde e alle più sentite esigenze del suo temperamento ed era perciò un vero e proprio articolo di fede; il secondo, invece, benché affermato con accento ugualmente perentorio e assoluto, a guardarci bene era solo una ragionata convinzione, accettata perché creduta utile e vera, ma non assolutamente necessaria e insostituibile. Pur agendo diversamente, essi rendevano i loro servigi, ora in un pacifico rapporto di buon vicinato, ora raggiungendo una loro armonica convivenza, una loro pratica conciliazione: a un certo punto anzi essi cooperarono insieme a produrre una grande e felice illusione. Il punto di sutura era per il Capuana nella considerazione del «contenuto». Secondo il De Sanctis l'opera d'arte nasceva sol quando la forma fosse riuscita a compenetrare, e ad assorbire in se stessa senza residui il contenuto, non più riconoscibile come tale e solo astrattamente dissociabile dalla concreta e vivente unità della forma. Il maggiore o minor valore artistico di un'opera dipendeva perciò dalla maggiore o minor perfezione di tale processo, dalla maggiore o minor misura in cui il contenuto, incompiutamente investito e trasfigurato dalla forma, continuava a sussistere come tale. E giacché la storia dell'arte, secondo il Capuana, dimostrava una sempre crescente invasione, un sempre maggior prepotere del contenuto sulla forma, bisognava ravvisare in questo fenomeno il progrediente esaurirsi della facoltà artistica dello

spirito umano e inferirne perciò come fatale la futura scomparsa dell'arte in un tempo in cui il contenuto, libero ormai da ogni impaccio e legame, si sarebbe attuato pienamente come se stesso e cioè come puro pensiero scientifico e filosofico.

La prima applicazione di questa teoria il Capuana la tentò nel 1872, quando, ripubblicando in volume i suoi articoli di critica teatrale, si studiò di giungere a conclusioni di carattere generale. Inserendosi allora nella discussione che si agitava sul rinnovamento del nostro teatro, egli non solo si mostrò assai scettico sulla possibilità di tale rinnovamento; ma trascorse addirittura a diagnosticare che questa forma d'arte era morta per esaurimento, almeno da noi, in Italia, giacché in Francia essa dava il suo ultimo sprazzo di vita con Dumas figlio e con Augier. Era un'aberrazione, senza dubbio, e derivava da una troppo consequenzialista applicazione del pensiero del De Meis. Ma bisogna ben guardarsi dall'esagerare l'importanza che questa teoria ebbe nella critica del Capuana. Non solo. Bisogna anzi riconoscere che nell'atto del criticare essa non ebbe mai, praticamente, alcuna ingerenza. Egli non partiva da essa per giudicare *a priori* le opere che esaminava; ma al contrario giungeva ad essa *a posteriori*, quando, riflettendo sulle constatazioni indipendentemente accertate e magari un pochino deformandole, se ne serviva per i suoi tentativi di generalizzazione teorica.

Nella critica effettiva del Capuana agì solo e incontrastato il principio del De Sanctis, e non agì come un criterio di giudizio accolto dall'esterno, ma come se a trovarlo fosse stato lui, come l'espressione schietta e genuina del suo temperamento di uomo e di scrittore, come la formulazione teorica del suo gusto e della sua sensibilità. Il senso che operava ugualmente nel De Sanctis e nel Capuana era il senso della vita concreta. Fu così, che quando il Capuana esordì come critico teatrale poté subito dar prova di felice indipendenza; indipendenza, s'intende, verso le fame già fermamente stabilite e consolidate, e che si identificava con la sicurezza e con la durezza del suo gusto e del suo giudizio. Significativo fu infatti il suo attacco a fondo contro la *Marianna* e il *Duello* di Paolo Ferrari, attacco che provocò una generale levata di scudi da cui egli non si lasciò intimidire. E non meno significative furono le lodi non lesinate ai *Mariti* del Torelli. Non nascose la sua antipatia per il dramma storico; condannò lo « spolvero » e cioè le tirate retoriche che ancora provocavano il pubblico all'applauso; e uscì a dire: « Io innanzi tutto amo in arte la vita ».¹ E per vita intendeva « la vita intima, la vita razionale, per così dire, del sentimento, la spontaneità del movimento dello spirito che riduce l'opera d'arte un che d'organico e d'animato come ogni altra cosa vivente ».² Ed ecco qualche cosa di più preciso. Il teatro contemporaneo gli pareva povero di vita perché vi faceva difetto lo « studio *dal vero* come direbbero i pittori »³ e per studio

¹ LUIGI CAPUANA, *Il teatro italiano contemporaneo*, Palermo, 1872, p. xi.

² *Ibid.*, p. xxvii.

³ *Ibid.*, p. 124.

dal vero bisognava intendere « le passioni e i caratteri afferrati non con l'arida precisione del fotografo, ma con quel processo creatore che loro dà corpo ed esistenza immortale ». ⁴ Bisognava introdurre nel teatro « quell'arte più squisita del dialogo che non mostra la persona dell'autore dietro il fantasma de' suoi personaggi, ma li fa parlare con la varietà richiesta dalle diverse condizioni e da' diversi sentimenti di essi ». ⁵

In queste dichiarazioni si delinea già abbastanza nettamente l'indirizzo della critica del Capuana: c'è già *in nuce* la sua poetica del verismo. Proprio in quegli anni avveniva il suo incontro con la letteratura francese, non solo teatrale, ma narrativa, prima con Balzac e Flaubert, poi con i De Goncourt e infine con Zola. Ecco esempi irrefutabili di opere veramente vive e vitali. E come si erano ottenuti così eccellenti risultati? Con un procedimento scientifico. Infatti, era già nato in Francia l'equivoco che accomunava l'arte con la scienza, l'artista con lo scienziato. A questo punto, nella mente del Capuana il principio realistico del De Sanctis si saldò col principio mistico del De Meis, che gli parve storicamente provato dai fatti; e quell'arte, in cui agli elementi primitivi dell'immaginazione e del sentimento si mescolavano i nuovi elementi della riflessione scientifica, gli sembrò la sola arte che ormai fosse possibile: più in là il raggiunto equilibrio si sarebbe rotto e l'arte si sarebbe dissolta sempre più nella scienza, nel Pensiero. La sua nativa aspirazione a un'arte realistica assunse quella concretezza e quella determinazione che ancora non possedeva, e gli parve anche storicamente e scientificamente convalidata. Animato allora da quell'euforia, che è propria dell'uomo che si sente in pieno accordo con la Verità, eccolo farsi paladino del verismo; ma paladino senza esclusivismi né settarismi, ché la sua versatile sensibilità, la varietà dei suoi interessi, la sanità e la schiettezza del suo temperamento non fecero mai di lui un fanatico; e così, quando fu necessario, egli poté ripiegare su posizioni meno pericolose e più vantaggiose.

Tutta la poetica del verismo, quale fu formulata dal Capuana, si riduce sostanzialmente a questa regola fondamentale: ritrarre direttamente dal vero. Il che significa, in primo luogo, che l'artista deve assumere il contenuto dalla vita a lui contemporanea. Ma la vita non offre che « fatti », e cioè azioni compiute da esseri umani, i famosi *documenti umani*, che fecero tanto parlare di sé. La scelta del fatto non è che il primo gradino, a cui succede la ricostruzione del fatto, la quale si ottiene mediante lo studio delle condizioni naturali, sociali e morali che hanno determinato quel processo. La ricostruzione del fatto non deve essere condotta arbitrariamente; ma deve risultare conforme alle leggi della natura, delle quali perciò l'artista deve essere attento osservatore e studioso. E questo il momento squisitamente « scientifico » dell'arte, quello in cui la creazione artistica *procede* scientificamente, è il famoso momento dell'« impersonalità ». Perché questa costruzione rie-

⁴ *Il teatro italiano contemporaneo*, p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 153.

sca veridica, occorre inoltre una prosa agile e viva e occorre che i personaggi parlino con la loro lingua, non con quella dell'autore; e che lo stile sia fedele espressione di quel mondo.

La teoria del verismo è tutta qui, in questi tre elementi: documento umano, procedimento scientifico e linguaggio. Manca solo qualche corollario, e basterà far cenno del più importante, che fu quello del regionalismo. È evidente infatti che se l'artista vorrà ritrarre con tutta schiettezza la vita a lui contemporanea, egli si volgerà di preferenza non tanto agli alti strati sociali, dove la vita, per l'effetto livellatore delle norme sociali appare alquanto uniforme, smorzata e artefatta, quanto piuttosto ai più bassi strati, dove la vita si è mantenuta più varia, più mossa e più vergine, dove essa è meno società e più natura; e non tanto si volgerà alle plebi cittadine, in cui predomina il vizio, appunto perché sono anch'esse artefatte, quanto alle plebi rurali e in genere alla vita che si svolge lontano dalle grandi città, perché l'umanità vi è rimasta più vicina alla spontaneità dello stato di natura.

Ma per comprendere bene il verismo, come del resto per comprendere ogni movimento letterario, bisogna guardarlo nel momento storico in cui si manifestò, bisogna ricollocarlo nel vivo dei problemi, che lo suscitarono, e delle esigenze, a cui rispose. Il verismo fu un momento, forse il più clamoroso, ma non certo, il meno vitale, di quella crisi di rinnovamento, che la nostra letteratura attraversò all'incirca nel ventennio 1860-80. Costituitasi l'unità politica del nostro paese, chiusa l'età eroica del Risorgimento, apparvero chiari la povertà, il logorio, l'esaurimento dei vecchi temi letterari. Si ebbe la sensazione precisa e paurosa di quanto, tutti chiusi nella nostra lotta politica, eravamo rimasti indietro agli altri; si sentì imperioso il bisogno di rimettersi al passo, e fu un ribollire di nuove energie, uno schiumar di polemiche. La pattuglia di punta di questo movimento fu la Scapigliatura, e si sacrificò con generosa abnegazione. Seguì subito una letteratura a tendenza prevalentemente sociale, ma torbida e scandalistica. Ebbene, questi moti incomposti, condannabili in certo loro estremismo, ma rispettabilissimi per le esigenze che li suscitavano, furono dal verismo assorbiti e dominati con una visione chiara e precisa dei compiti e dei fini. Il verismo si propose di ridare all'Italia una letteratura degna del suo grande passato: riassunse, pertanto, energicamente, quel binomio arte-vita, che era stata la pietra angolare del nostro primo romanticismo e affermò che l'arte, liberata da ogni angustia e da ogni astrattezza, doveva rituffarsi nella realtà della vita contemporanea, rappresentando l'umanità nel vivo della varia e complessa struttura sociale e morale, esprimendo i sentimenti e le passioni degli uomini, non nella loro astratta genericità, ma nella vivente e schietta realtà delle loro situazioni concrete e determinate. E soprattutto il verismo fu avversario implacabile di ogni forma chiassosa di improvvisazione e di faciloneria. Nell'entusiasmo dei veristi per la scienza, nel loro ripetere, sulle orme dei francesi, che l'artista deve comportarsi come uno scienziato, non

bisogna tanto vedere un'esigenza tecnica, quanto piuttosto l'espressione per così dire metaforica di una loro profonda esigenza morale. Essi volevan dire, in sostanza, che l'arte non deve essere il frutto di un estro tanto pittoresco quanto arbitrario, ma il meditato risultato di uno studio assiduo e severo. Era, in fondo, la stessa esigenza morale che induceva il Carducci al suo bagno di filologia e a presentare il poeta non più come un chiomato e tronfio pitocco, ma come un artiere intento alla sua quotidiana fatica. S'intende bene come un ideale d'arte così alto e austero, così, vorrei anche dire, ascetico, fosse atto ad allontanare, più che ad allettare, e questo fatto, unito al prevalere di altre forze non meno gagliarde e più urgenti e sgargianti, condusse in breve volger d'anni alla parziale eclissi del verismo.

Il contributo recato dal Capuana a questo movimento fu senza dubbio notevole, fu perfino superiore, almeno praticamente, a quello dello stesso Verga. Infatti, le scarse enunciazioni teoriche del Verga si manifestavano solo in qualche rara intervista e per lo più rimanevano rannicchiate ai margini di quelle sue opere, che per la loro aria austera non riuscivano a far breccia in un pubblico ancor sempre amante di sonora retorica. Lo stile del Capuana era, invece, cordiale e alla mano, più vicino ai modi francesi; la sua conversazione era vivace e brillante; *Giacinta* ebbe subito un bel successo; e per la diffusione delle nuove idee egli poteva soprattutto servirsi della sua assidua collaborazione alla stampa periodica e quotidiana. A prima vista può sembrare che egli sia stato solo un abile divulgatore del naturalismo francese e dell'adattamento che fra noi ne aveva fatto il Verga. Ma a guardarci bene, si vede chiaramente che la sua campagna non era condotta senza spunti ed elementi personali. Delle idee dei francesi egli non accettò tutto ad occhi chiusi; anzi vi pose una seria limitazione quando manifestò il suo scetticismo per il *romanzo sperimentale*, che secondo lui era solo una trovata reclamistica dello Zola, sbandierata teoricamente, ma non applicata nelle opere. Il Capuana pensava inoltre che i canoni veristici fossero utili alla letteratura narrativa e drammatica, non alla lirica. Da un giusto e felice accordo dell'arte con la scienza una nuova vita derivava al teatro, al romanzo, alla novella; ma, secondo lui, la scienza non poteva accordarsi con la poesia. Anche la poesia aveva la sua battaglia da combattere; essa doveva rinnovarsi rigettando da sé le forme accademiche e convenzionali del passato, ricreando il suo linguaggio. Un più accurato studio della realtà, una maggiore aderenza alla vita potevano raccomandarsi solo alla poesia narrativa; nella lirica pura, invece, doveva dominare il senso dell'infinito, essa doveva accostarsi all'indeterminatezza della musica e dare una « indefinibile espressione musicale dei sentimenti e delle cose », doveva far sentire e sognare.⁶

Ma il suo elemento più personale fu la sua persistente ortodossia desanctisiana. Anche nel più fitto delle polemiche, quando più caldo fu il suo

⁶ Si vedano gli scritti su Prati, Rapisardi, Fontana e Stecchetti negli *Studi sulla lett. contemp.*, Prima serie, Milano, 1880.

entusiasmo per la scienza, fuori della quale non gli pareva che ci fosse salvezza per il romanzo moderno, anche allora l'arte rimase per lui essenzialmente una questione di forma e di contenuto. Anche nel suo primo entusiasmo per Zola egli badava a ripetere che tutta la difficoltà consisteva nel mantenere le giuste proporzioni fra gli elementi della scienza e quelli della fantasia; che quel che faceva dell'*Assommoir* un'opera d'arte era « l'eccellenza della forma »; che lo Zola era soprattutto un artista; che il segreto del successo del suo metodo scientifico consisteva nel sentimento che egli aveva infuso nel suo contenuto: « Poesia! Pare una parola fuori di proposito quando si parla dello Zola. Eppure il sentimento elevato, quasi sdegnoso, che si sprigiona in ogni pagina da quelle descrizioni inappuntabili per verità e per colorito, da quell'analisi minuta, inesorabile, d'un'esattezza quasi scientifica; questo sentimento, vero soffio di vita delle sue opere, è schietta e profonda poesia ».⁷ E qualche anno più tardi, in una sua più compiuta esposizione a difesa della poetica del verismo, dopo aver spiegato come lo scrittore elabora il *documento umano*, ed aver enumerati gli elementi di cui egli deve tener conto, quali l'eredità, l'ambiente, le circostanze individuali, la forza maggiore, osservava che con questo non s'era fatto ancor nulla. Perché quegli elementi disgregati divengano forma, organismo vivente, opera d'arte, quell'opera d'arte che sembri essersi *fatta da sé*, occorre, egli dice, ancora un intervento decisivo, occorre che l'«immaginazione», e cioè la facoltà creativa, vi soffi su il suo gran *spiraculum vitae*. Allora soltanto il miracolo si può dire riuscito.⁸ Insomma, quegli elementi non sono che il contenuto grezzo, la condizione necessaria per la nascita dell'opera d'arte, la quale nasce solamente quando quel contenuto, per opera della fantasia, ha acquistato la sua forma.⁹

Sia per il loro limitato valore d'uso, sia per il loro carattere accessorio, i canoni del verismo non costituiscono per il Capuana una teoria generale dell'arte, ma una poetica, o più precisamente un metodo,¹⁰ e sia pure il metodo migliore, quello che egli ritenne veramente salutare per il rinnovamento della nostra arte narrativa e drammatica. Appunto perciò, dinnanzi all'urgere di nuove correnti letterarie, di nuovi ideali d'arte, gli fu possibile non rinchiudersi in posizioni di rigida intransigenza, ma di venire a patti con essi. La transazione avvenne sul terreno del *documento umano* e del congiunto procedimento scientifico. Era questa un'esigenza affatto secondaria e inessenziale, di cui poteva facilmente disfarsi. Ma se giunse a concedere che il contenuto poteva anche essere interamente inventato, sempre però egli sostenne che l'opera d'arte doveva dare il senso della vita reale.

⁷ *Studi* cit. I serie, p. 76.

⁸ *Per l'arte*, Catania, 1885, pp. xxxv.

⁹ *Ibid.*, pp. xlv e xlix.

¹⁰ « I novellieri e i romanzieri.... poiché pareva occorresse che mettessero fuori una bandiera anche loro.... inalberarono il vessillo del *verismo*; il quale accennava particolarmente più al *metodo* che non alla materia di cui l'arte si serviva » (*Gli «ismi» contemporanei*, Catania, 1898, pp. 69-70).

Nessuna concessione egli fece, poi, sul terreno della « impersonalità » dell'arte, intesa nell'unico modo in cui l'intesero il Verga e il Capuana, e cioè come la necessaria esclusione dalle opere di ogni indebita ed invadente intrusione dell'autore con i suoi particolari affetti, pensieri, gusti, pregiudizi e via dicendo, intrusione che non può riuscire se non a danno delle opere stesse. Nel canone dell'« impersonalità » si può ravvisare un'ulteriore determinazione del desanctisiano concetto della forma; con esso il Capuana, che non ne era stato certo l'inventore, ma ne fu il più tenace e convinto fautore, assicurò alla nostra critica una bella conquista.

Con la caduta del « documento umano » e del congiunto binomio arte-scienza si può, dunque, dire che cadde anche il verismo? Parrebbe di sì, a giudicare almeno dalle proteste che il Capuana cominciò a fare contro chi lo chiamava ancora « capo del naturalismo italiano ». In realtà era caduta solo una parte, la parte debole e provvisoria, di quell'impalcatura, di quella soprastruttura programmatica, senza la quale una vitale esigenza della nostra letteratura aveva creduto di non potersi realizzare. In realtà, si era verificato solo un salutare processo di chiarificazione, in virtù del quale il verismo, libero d'ogni ingombrante superfetazione, si presentava nella sua struttura essenziale, nella sua luce più genuina. Perciò il Capuana si consolidava nelle posizioni desanctisiane, posizioni che invero non aveva mai abbandonate, e vi si consolidava più saldamente e cioè ricco di una vissuta esperienza d'arte e di critica, armato del nuovo canone dell'« impersonalità » e più che mai fermo nel ritenere che l'arte dovesse essere rappresentazione determinata e concreta, forma vivente. Da questa piattaforma egli affrontò la discussione e l'esame dei nuovi orientamenti letterari, esame e discussione condotti senza preconcetta intransigenza; ma alla sola condizione, che doveva e poteva essere condivisa da tutti, che tali nuove poetiche producessero nuove e vitali opere d'arte, come il verismo aveva prodotto le sue. Invece, che cosa s'intende, egli si domandava, per « cosmopolitismo » artistico? « S'intende una certa uniformità di sentimenti, di concetti, e per conseguenza, un'uguale corrispondenza di forma, che dallo stile va su su fino al modo di concepire l'opera d'arte; e lo stile diventa quindi un gergo comprensibile soltanto dagli iniziati, e la personalità umana si assottiglia, si assottiglia per diventare simbolo più o meno trasparente ». Il cosmopolitismo artistico vuole sopprime « nel paesaggio e nella figura umana le particolari caratteristiche; non più quel tal paesaggio, o quella tale persona, ma dei sostantivi astratti, degli aggettivi astratti.... Il cosmopolitismo non sa che farsene di figure vive e consistenti. Simboli! Astrattezze! Ecco quel che egli vuole, cioè cose che sono l'opposto, anzi l'assoluta negazione dell'arte ».¹¹ E l'« idealismo »? Esso vuole creare dei tipi. Ma « il tipo è cosa astratta: è l'*usuraio*, ma non è Shylock; è il *sospettoso*, ma non è Otello; è l'*esitante*, il *chimerizzante*, ma non è Amleto.... Dei tipi? Ma tutta

¹¹ *Gli «ismi»* cit., pp. 20-25.

la letteratura moderna è la negazione di questo principio classico già sorpassato.... Dei tipi! Ma le creature dell'arte diventano *tipi* da per loro, per intima virtù propria, quando riescono *persone vive*». ¹² Il «*simbolismo*»? Ma «ogni grande opera d'arte è un simbolo; se non che divien tale spontaneamente, per virtù della propria natura intellettuale». Anche i personaggi e i fatti del Verga «sono simboli, velami di idee; ma simboli vivi, che ignorano la loro qualità di simboli». ¹³ Il teatro simbolista vuole scorgere «sotto le apparenze insignificanti.... l'incessante, l'eterno miracolo della vita quotidiana»; vuole cercare «il senso delle cose nell'armonia che si nasconde sotto le loro discordanze, nelle idee, fatti anch'esse, nei tipi, nel mistero delle divine corrispondenze». Ma qui è «evidente la conclusione della lirica col dramma». «E i caratteri? E le passioni? L'urto loro che produce veramente le tragiche catastrofi? Eschilo, Shakespeare, Molière badavano a questo soprattutto». Insomma, «tutti i tentativi del così detto teatro libero» intesi a «rifare nell'arte drammatica il tentativo preraffaellitico della pittura» non eran vere opere drammatiche, ma scenette e «sonettini drammatici», «scherzi infantili o di mente ricaduta, per senilità, nell'infanzia». ¹⁴ E l'«*intuitivismo*»? L'intuitivismo vorrebbe «che il romanzo si liberasse completamente dalla tirannia dei fatti troppo concreti, dalle figure troppo precise, affinché il lor senso generale potesse spiccar meglio»; «vorrebbe sostituire all'osservazione esteriore dei naturalisti l'osservazione interiore, e praticare l'intuitivismo come metodo di psicologia letteraria». Ma, osserva subito il Capuana, «il romanzo certamente non saprà adattarvisi mai, se non vorrà prima rinunciare alla sua qualità d'opera d'arte». ¹⁵

Non aveva poi tutti i torti chi si ostinava a vedere in lui un verista. In sostanza, al binomio veristico arte-scienza egli sostituiva implicitamente il binomio arte-vero, se per «vero» non intendiamo le verità del pensiero filosofico e scientifico, ma *la verità della vita umana*. E tuttavia questa sostituzione — mediante la quale il Capuana si ricollegava più strettamente al De Sanctis e attraverso il De Sanctis al canone arte-vita del nostro primo romanticismo, che otteneva così una più concreta determinazione — implicava la caduta della poetica del verismo e di tutte le poetiche possibili, sia nella lor qualità di fattori della creazione artistica, sia come criteri per il giudizio estetico. Perciò egli non si stancava di ripetere che non bisognava badar tanto ai programmi, quanto alle loro realizzazioni; che ogni contenuto poteva esser buono in mano a un artista che lo sapesse infondere e trasfigurare — *calare* avrebbe detto il De Sanctis — nell'opera concreta; che tanto ragionare se al romanzo, dopo il naturalismo, occorresse una cura di psicologismo o di simbolismo o di idealismo o di lirismo o di neocattolismo, non poteva che nuocere, inoculando negli scrittori dei preconcetti di

¹² *Gli «ismi»* cit., pp. 46-47.

¹³ *Ibid.*, pp. 26-29.

¹⁴ *Libri e teatro*, Catania, 1892, pp. 76-90.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 120-123.

cui restavan vittime.¹⁶ « Tutto il contenuto possibile, a patto però che egli prenda forma vitale per via dell'immaginazione creatrice ». ¹⁷ Il manifesto del Verga o quello del D'Annunzio? « L'un concetto vale l'altro », « quel che importa di vedere è se gli *stati d'animo* astratti siano diventati persone. ¹⁸ « Materialisti, scettici, spiritualisti, intuitivi possiamo ugualmente riuscire con la nostra particolar materia d'arte a creare una bell'opera d'arte, se la nostra intenzione sarà capace di fare, prima di tutto, un'opera d'arte, e nient'altro ». ¹⁹

Mai, forse, il principio dell'indifferenza del contenuto rispetto all'eccellenza della forma era stato più risolutamente affermato e predicato. Ma questa fase, in cui pare che il pensiero critico del Capuana si presenti nel suo grado di maggior chiarezza e purezza, non è anche quella in cui esso più palesemente accusa una sua lacuna, una sua intima e organica inerzia? Egli sembrerebbe ora più vicino che mai al De Sanctis, che aveva ammonito i critici a spogliarsi di ogni preconconcetto, a non proporsi regole astratte con le quali giudicare le opere più diverse; ma il De Sanctis aveva aggiunto subito che il critico « dee studiare il mondo formato dal poeta, interrogarlo, indagare la sua natura, che contiene in sé virtualmente la sua poetica, cioè le leggi organiche della sua formazione, il suo concetto, la sua forma, la sua genesi, il suo stile », ²⁰ il che equivaleva a dire che un giudizio estetico, per essere interamente valido, deve essere implicitamente un giudizio storico. Ma codesta insofferenza dei programmi e delle poetiche, codesta svalutazione o sottovalutazione del contenuto non provenivano da scarso senso storico, non dovevano generare inadeguata comprensione, non dovevano condurre a giudizi astratti? Esaminare un'opera astraendo dalla sua poetica significa infatti non volerne scorgere il processo formativo, significa ignorare tutte quelle relazioni più o meno visibili, che la uniscono all'*humus* storico da cui essa nasce, per contemplarne solo la raggiunta poesia nella sua pura e astratta ineffabilità. Ed è questo forse il momento in cui si può vedere nel Capuana l'anello di congiunzione fra l'estetica del De Sanctis e quel canone di poesia e non poesia di cui il Croce fa così larga applicazione e in cui i due termini, almeno praticamente, non stanno fra loro in rapporto di condizionato e di condizione.

Ma il Capuana, che a questo suo più accentuato atteggiamento teorico giunse, come par probabile, non per la via della speculazione, ma per la via della polemica, e cioè in virtù della sua vissuta esperienza personale, di quella certa delusione che non è escluso lasciasse in lui quella che gli sarà potuta sembrare la sconfitta del verismo, non si spinse fino a queste estreme conseguenze. In realtà, egli era naturalmente tratto non ad ignorare ma-

¹⁶ *La crisi del romanzo*, ne *Gli «ismi»* cit., pp. 61-82.

¹⁷ *Gli «ismi»* cit., p. 25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

²⁰ DE SANCTIS, *Storia*, ed. CROCE, I, 169.

nifesti e poetiche, ma a prender contatto con essi; e ne prese contatto polemicamente, che è il solo modo vitale in cui ciò è concesso a un contemporaneo. D'altra parte il suo temperamento realistico lo induceva a non polemizzare astrattamente sulle sabbie mobili dei principî e dei postulati, ma a spostar sempre la discussione sul terreno concreto delle opere, che a quei certi postulati si ispiravano o pretendevano ispirarsi. Ne derivava la sua tendenza a esaminare le opere non secondo un astratto criterio di poesia e di non poesia, ma badando alla dialettica interna del contenuto e della forma, sempre in conformità dell'insegnamento del De Sanctis. Così il *Giovanni Episcopo* del D'Annunzio (Verga e D'Annunzio furono gli scrittori da lui seguiti con più costante attenzione) gli sembrò un romanzo artisticamente fallito perché artisticamente insincero; infatti, l'elaborazione artistica del materiale accumulato era stata falsata dall'influenza di un elemento estraneo, il romanzo russo, influenza che non si era limitata a un'azione episodica e periferica, ma aveva determinato addirittura l'intonazione principale dell'opera. E così era avvenuto che il protagonista, il quale, a giudicare anche da certe parti del romanzo riuscite più sincere, doveva essere un impiegatuccio nostrano datosi al bere per sommergere nel vino il sentimento della sua viltà e della sua abbiezione, parlava un linguaggio non suo, il linguaggio del marito di Benigna di *Krotkaia* e di Marmeladoff di *Delitto e castigo*. Nell'*Innocente*, poi, l'influenza del romanzo russo era passata in seconda linea, ma la sincerità artistica di quest'altra opera era rimasta ugualmente inficiata da un altro grave difetto: la figura di Tullio Hermil era il risultato di un sempre instabile compromesso fra il carattere del personaggio e il carattere del suo autore.²¹ E ritengo superfluo insistere nell'esemplificazione.

La ricchezza e la validità della critica del Capuana hanno la loro sorgente inesaurita nella fede, che egli sempre mantenne intatta, ai principî del De Sanctis, che, come s'è visto, erano sangue del suo sangue. Perciò egli, paladino della poetica del verismo e verista egli stesso nella pratica dell'arte, non aderì mai alla critica positivistica. Mai egli esaminò e valutò un'opera in base ai tre famosi canoni tainiani della razza, dell'ambiente e del momento storico; mai egli vide in un'opera d'arte la soluzione di un « problema di meccanica », un effetto determinato dal rapporto delle forze intellettuali, morali, fisiologiche e fisiche, che lo produrrebbero. Dal positivismo egli accolse la teoria brunetieriana del genere letterario, e l'accolse perché gli parve che il genere letterario si identificasse con le « forme » artistiche, che tanto l'avevano sedotto nel De Meis. Questa teoria, pertanto, rimase confinata nella zona secondaria e più in ombra della sua critica. Non che essa non ritorni spesso nei suoi scritti. Vi ritorna anche troppo, e più d'una volta anche col tono fastidioso della convinzione assoluta e perentoria, col tono di chi enuncia un suo credo religioso. Ma fosse questo un modo imma-

²¹ *Gli « ismi »*, cit., pp. 83-111.

ginoso ed eloquente con cui egli esprimeva la sua fede nell'arte, fosse in lui un reale ed ineliminabile residuo di trascendentismo, sta di fatto che essa rimase costantemente sterile di risultati e non ebbe nessuna decisiva influenza nella sua critica effettiva.

Come non cedette alle lusinghe della critica positivistica, così il Capuana non aderì neanche alla critica umanistica. Il suo sano realismo gli impediva di dar valore al linguaggio considerato in se stesso, nella sua inefabile affabilità; ma lo induceva sempre a considerarlo in funzione delle cose da esprimere. E quando l'opera dannunziana portò in primo piano questo problema, lo *stilismo* non trovò mai in lui un critico aprioristicamente benevolo: se egli ammirò lo stile del D'Annunzio nelle liriche e in genere negli episodi descrittivi e poetici, ne notò sempre la stonatura nelle parti più propriamente narrative e drammatiche.

Nè positivistica, né umanistica, la critica del Capuana fu solo realistica, o meglio, umana. Il suo volere che l'arte fosse rappresentazione della vita, da che cosa moveva, se non da una sentita esigenza di umanità? E questi furono i due poli costanti delle sue disamine: l'umanità dei personaggi e l'umanità del loro autore. S'intende dunque come egli, aiutato in ciò anche dal suo temperamento di scrittore, fosse più d'una volta tratto a risalire dal saggio critico al ritratto letterario. Anche per codesta esigenza di umanità egli si ricollegava al De Sanctis; ma per il ritratto letterario risalì particolarmente agli esempi di due altri grandi maestri, il Gauthier e il Sainte-Beuve. E se oggi certe sue pagine critiche mantengono solo valore di documento, se molte altre, pur rimanendo ancor valide, possono non piacere interamente per una loro scarsa incisività e per la provvisorietà della loro stesura, difetti naturali, se pur non ineliminabili, della critica militante: credo che si possa tranquillamente affermare che alcuni suoi ritratti letterari avranno vita assai lunga. Non tutti; ma quelli di quegli scrittori ai quali, come tipi umani, egli si volgeva con maggior curiosità e simpatia, e perciò quelli che stanno fra la critica e l'arte. In essi l'esame, o comunque, la conoscenza delle opere si fonde intimamente con la delineazione dei tratti psicologici e morali dello scrittore, e ne risultano profili, tanto più vivi e veri, quanto più il Capuana si giova di aneddoti ora curiosi, ora calzanti, e sempre significativi. Così sono i ritratti di Petruccelli della Gattina,²² di Felice Romani,²³ di Settembrini e di Aleardo Aleardi;²⁴ ma i più belli sono certo quelli di G. Macherione²⁵ e di Lionardo Vigo,²⁶ che sono al tempo stesso due ritratti e due capitoli autobiografici del Capuana.

Non sono neanche questi dei capolavori. Ma sono pagine così vivamente permeate da una loro felicità costruttiva e creativa, che potrebbero indurci a lamentare che egli non si sia con maggiore assiduità dedicato a quest'arte,

²² Nel cit. volume *Libri e teatro*.

²³ Nel cit. volume *Per l'arte*.

²⁴ Nella prima serie degli *Studi* cit.

²⁵ Nel volume *Per l'arte*.

²⁶ Nella prima serie degli *Studi*. Un altro ritratto del Vigo è negli *Ismi*.

quasi ignota in Italia, del ritratto letterario. Il che equivarrebbe in certo modo a lamentare che egli non si sia tenuto più stretto ai suoi modelli francesi. E non sarebbe stato gran male. Dal De Sanctis, infatti, egli non poteva imparare più di quello che realmente imparò: un concetto dell'arte sufficientemente chiaro e l'attitudine a porre e a discutere i problemi, e cioè tutto quanto appartiene a quella che si potrebbe chiamare l'azione chiarificatrice e dimostrativa della critica. Ma per quel che è più proprio dell'azione costruttiva e interpretativa, i modelli desanctisiani eran troppo disadatti al suo ufficio di critico militante di letteratura contemporanea, e il Sainte-Beuve, attentamente studiato, avrebbe potuto svelargli più di un prezioso segreto. In tal caso forse il Capuana, che pure fu uno dei nostri maggiori, se non addirittura il nostro maggior critico letterario nel periodo che intercorre tra il De Sanctis e il Croce, e la cui importanza storica consiste appunto nell'essere stato come un anello di congiunzione fra l'uno e l'altro; in tal caso, dicevo, egli sarebbe potuto riuscire quel che non giunse ad essere: un grande critico. È innegabile, infatti, che i suoi scritti critici, anche i più riusciti, lasciano in ogni lettore un senso vago di scontento; e l'ipotesi che s'è fatta qui sopra non aveva altro ufficio, in fondo, se non di indicare in quale direzione bisogna ricercare la loro eventuale incompiutezza.

Il più costante tratto distintivo della critica del Capuana è dato dal suo vario atteggiamento polemico. E poichè egli si batteva a favore di idee che gli erano care ed erano inoltre realmente e largamente giustificate, da codesto atteggiamento derivarono le doti più schiette e più positive della sua critica, la vivezza, l'interesse, l'agilità, la spigliatezza, anche stilistica. Ma la *vis* polemica, che fu in questo campo la sua vera ricchezza (e qual'è quell'opera umana che non si affermi polemicamente?), può spiegare anche, almeno provvisoriamente, quella che fu la sua povertà, e cioè quella scarsa penetrazione nelle opere esaminate, quella rudimentale opera di scavo che non si addentra molto oltre la superficie, e da cui deriva il carattere di incompiutezza e di provvisorietà di troppe sue pagine critiche. A prima vista, può sembrare che sia stata essa, la polemica, a sviarlo dal la vorare in profondità. Ma in realtà, bisogna risalire all'unica e vera fonte. Polemica e inefficiente penetrazione non erano che i due modi cooperanti, coi quali nella critica si manifestava la forma stessa dell'umanità del Capuana. Egli non fu un grande critico per la stessa ragione per cui non riuscì ad essere un grande narratore o un grande drammaturgo.

E già stato osservato che le opere narrative e drammatiche del Capuana, pur essendo assai spesso opere di egregia fattura, non assurgono quasi mai al cielo della poesia. Ma la ragione di tale insufficienza poetica non bisogna cercarla, come ha fatto il Croce, in un atto di deliberata volontà e cioè nell'azione esercitata dal canone dell'impersonalità, che, ora avrebbe favorito la disposizione spirituale del Capuana a osservare la vita con l'indifferenza sentimentale del naturalista ricercatore, ora l'avrebbe addirittura persuaso a reprimere e ad essiccare, nell'atto stesso della creazione arti-

stica, la vena del suo sentimento. Tutto questo non è esatto. Anzitutto, in sede teorica, quest'interpretazione crociana dell'impersonalità non trova giustificazione di sorta in quanto ebbe a scriverne il Capuana, il quale, come s'è visto più sopra, aveva anche chiaramente indicato nel « sentimento » la ragione poetica, la validità artistica dell'*Assommoir*. In sede pratica, poi, è assai agevole constatare che le opere del Capuana non accusano mai l'azione coercitiva dell'impersonalità; la sua scrittura non conosce quella concisa densità, che fu prima la meditata conquista, e che poi, troppo severamente esercitata, generò la secchezza e l'aridità di certe cose del Verga; né la sua disinvoltura stilistica fa mai sorgere il sospetto di una deliberata eliminazione del sentimento. Il Capuana scriveva naturalmente effuso, lasciandosi governare solo dal suo senso interiore della misura, dal suo naturale equilibrio, e non si osserva mai che egli abbia detto più o meno di quel che aveva da dire. Il temperamento del Verga era passionale, ed egli conosceva bene qual'era il nemico che doveva vincere; ma nel Capuana non c'era passione, c'era solo impegno, un impegno serio e sentito, e cioè un interesse vivo e sincero per i casi della vita, ma che non si spingeva quasi mai oltre la loro esteriorità; c'era in lui un giusto presentimento e talvolta anche una penetrante conoscenza dei segreti del cuore umano, ma non sofferta partecipazione intima, non appassionato e condolente consenso, non *pathos*. Da ciò, e solo da ciò, derivarono quell'inefficienza poetica, che tante altre bellissime doti non riuscirono a surrogare, e il suo essere rimasto, sia pure nel senso migliore, uno scrittore gradevole ed esperto, ma troppo spesso limitato al curioso, al pittoresco e al documentario.

Codesto suo temperamento impegnativo, ma non passionale, si manifestò anche nella sua attività critica. Le sue polemiche riuscirono lucide e attente, argute e vivaci; ci si sente la sincerità grande, un'illuminata convinzione; e la schiettezza dell'animazione non è mai disgiunta da un senso di garbata misura. Ma appunto la « misura » denuncia la sua povertà di polemista, perché essa non nasce da contenuto fervore, da raffrenato e dominato tumulto interiore; ma è l'espressione sincera del suo temperato calore. Anche qui il Capuana si impegna, ma non si appassiona; e perciò la sua parola non ha quel mordente, quell'acuminato, quel rovente della grande polemica; è insomma la parola di chi animatamente discute, non di chi disperatamente combatte per vincere o per morire. Allo stesso modo, nell'esaminare le varie opere egli si distinse per la sua salutare spregiudicatezza, per il suo arguto ed equilibrato discernimento, per il suo gusto sicuro, per la sua affabile imparzialità, tutte doti derivanti dal suo sincero interesse per le cose dell'arte; ma la sua voce non ebbe quell'accento di interiorità, quel non so che di sofferto, di tormentato e anche di luminoso, di liberato nella felicità espressiva, con cui il grande critico rivela la sua diuturna e recondita convivenza con l'opera. S'avverte che i libri dei poeti furono per lui un caro oggetto di studio e di discussione, piuttosto che i grandi rivelatori delle colpe e delle virtù degli uomini, l'appassionato e fa-

tale amore della sua vita. A questo si deve soprattutto, se egli non varcò quasi mai i confini angusti della critica militante e della letteratura contemporanea.

Come al Capuana scrittore fece difetto un forte sentimento della vita, così al Capuana critico fece difetto un forte amore della poesia. Amore è trasferirsi totalmente nella cosa amata, profondarsi e obliarsi in essa, vivere e morire di essa e per essa. Non c'è grande e vera critica che non nasca da questa preliminare esperienza; e perciò avviene che ogni grande e vera critica, la quale in fondo non è che la narrazione di quell'esperienza, la ricerca e la dilucidazione del perduto dolore e della felicità perduta, mantenga racchiuso in sé un valore e un sapore di autobiografia, che è poi quello che ne assicura la validità perenne.

Con queste considerazioni ci siamo allontanati troppo dalla critica del Capuana, che è certo ben lungi dal conformarsi a un tale modello. Ma esse erano necessarie per segnare i suoi limiti reali. Ora è proprio nei suoi limiti che dobbiamo guardarla, e concludere che se essa fu una critica con prevalente carattere militante e polemico, non fu una critica «giornalistica» con quel che un tal termine implica di accidentale e di provvisorio, di scadente. A parte il rilevante valore storico, a cui abbiamo già accennato, essa mantiene ancora oggi il suo valore di critica sincera e illuminata; e come fu di ammaestramento al suo tempo, e di ammaestramento per ragioni che allora si chiamavano Benedetto Croce, così potrebbe riuscire di ammaestramento anche oggi, per tanta, apparentemente agguerrita di esperta dialettica e di ricca terminologia, ma sostanzialmente povera e disorientata critica militante dei nostri anni.

GAETANO TROMBATORE

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

I.

JORGE LUIS BORGES

Jorge Luis Borges, nato a Buenos Aires nel 1899, è forse il maggior prosatore in lingua spagnola oggi vivente, ma iniziò la sua carriera letteraria come poeta e la proseguì componendo poemi sino ad ora è qualche anno. Per la comprensione del suo sviluppo e per una migliore interpretazione dei suoi racconti, che fanno ugualmente parte della sua opera creativa, è quindi necessario in primo luogo parlare della poesia lirica.

Borges è autore di quattro libri di versi: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martin* (1929), *Muertes de Buenos Aires*; i quali, assieme ad alcune liriche d'occasione, formano le sue poesie complete, un volume edito nel 1943. Dopo questa data Borges ha pubblicato solamente un poema (sopra Eraclito), all'inizio del 1944; ed è possibile ritenere ch'egli abbia tralasciato ormai definitivamente di comporre versi. In tal guisa il critico può considerare l'opera lirica conclusa e completa.

Un sentimento d'amore per la sua città natale domina la poesia di Borges, ed è la qualità d'amore che solamente un poeta, la cui infanzia trascorse in altri paesi, può concepire; Borges fu infatti educato in Svizzera. Ogni edificio, ogni angolo, i molteplici tratti del viso della città ritrovata hanno perciò una forza evocativa ed uno splendore, che l'uomo cui essi sono consueti, l'uomo che li ha per così dire incorporati nel vivere quotidiano, non può vedere e irremissibilmente perde come fonte di poesia. A questo singolare amore Borges unisce una conoscenza, che si può dire meravigliosa, di tutti gli avvenimenti storici, grandi e piccoli, che segnarono le tappe dello svolgimento di questa città, Buenos Aires, tanto moderna oggi e geometrica da sopporla, per l'aspetto esteriore, quasi senza storia. E Borges ad esempio è oggi forse l'unico fra i tre milioni di abitanti di Buenos Aires capace di dire chi mai fu il primo defunto sepolto in questo od in quel cimitero della città. A tale conoscenza della storia cittadina si unisce senza dubbio un sentimento di grandezza familiare: la sua famiglia appartiene infatti a quel gruppo (oggi quasi scomparso in seguito al diluvio immigratorio), che all'Argentina diede guerrieri e capi durante la guerra d'indipendenza e legislatori negli anni della organizzazione nazionale.

Questi suoi antenati il poeta cantò a varie riprese, come nell'*Epitaffio* al suo bisavolo, il colonnello Don Isidoro Suarez:

Dilatò su valor sobre los Andes.
 Contrastò montañas y ejércitos.
 La audacia fué costumbre de su espada.
 Impuso en Junín término venturoso a la lucha
 Y a las lanzas del Perú dió sangre española.
 Escribió su censo de hazañas
 En prosa rígida como los clarines belisonos.
 Murió cercado de un destierro implacable.
 Hoy es orilla de tanta gloria el olvido.¹

Forse questa malinconia, che facilmente s'intuisce suscitata dalla trascorsa gloria della sua famiglia, ostacolò un maggiore e più ricco sviluppo di Borges come poeta. Ma se lo consideriamo nella serie dei poeti della sua generazione, della quale fan parte così eminenti figure come Garcia Lorca in Spagna, Francisco Luis Bernardez in Argentina e Pablo Neruda in Cile, poeti la cui reazione contro il movimento modernista sembra equivalere a quella dei simbolisti contro i parnassiani in Francia o a quella degli immaginisti contro i georgiani in Inghilterra, allora si deve indubbiamente riconoscere che di quella serie Borges è stato uno tra i più notevoli poeti, e che particolarmente quando gli avveniva di liberarsi da questa specie di malinconia e di applicare le sue magnifiche doti verbali all'espressione dei sentimenti suoi più intensi, egli scriveva poemi come il seguente in nota ad un libro di Conrad:

En las tremulas tierras que exhalan el verano,
 El día es invisible de puro blanco. El día
 Es una estria cruel en una celosía,
 Un fulgor en las costas y una fiebre en el llano.

Pero la antigua noche es honda como un jarro
 De agua cóncava. El agua se abre a infinitas huellas
 Y en ociosas canoas, de cara a las estrellas,
 El hombre mide el vago tiempo con el cigarro.

El humo desdibuja gris las constelaciones
 Remotas. Lo inmediato pierde prehistoria y nombre.
 El mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones.
 El río, el primer río. El hombre, el primer hombre.²

¹ Diffuse il suo valor sopra le Ande, Eserciti oppose a montagne, Audacia fu norma della sua spada, Pose a Junin venturosa fine della lotta E offrì alle lance del Perú sangue spagnolo. Scrisse le sue gesta guerriere In prosa sonante come acuti clarini. Morì in esilio implacabile recluso: Termine di tanta gloria oggi è l'oblio.

² Nelle trepide terre che svaporano l'estate Il giorno è invisibile di puro bianco. Il giorno striscia di cruda luce attraverso la persiana, Un fulgore alla costiera e una febbre in planura. Ma profonda è l'antica notte come un'urna d'acqua concava. L'acqua si sépara in infinite scie, ed in oziose canoe di faccia alle stelle l'uomo misura il vago tempo fumando. Il fumo vela di grigio le costellazioni remote. L'immediato perde preistoria e nome. Il mondo è un insieme di tenere imprecisioni. Il fiume, il primo fiume. L'uomo, il primo uomo.

Ma questi audaci e brillanti giochi d'immagini sono stati sostituiti purtroppo nei poemi più recenti di Borges da una molle rettorica circa l'amore come le frasi che riporto di uno dei suoi *Poemi in Prosa per I. J.* (scritto originalmente in inglese): « I must get at you, somehow: I put away those illustrious toys you have left me, I want your hidden look, your real smile, — that lonely, mocking smile your cool mirror knows.¹ »

Oppure, ed è forse peggio, il gioco d'immagini è stato sostituito da una poesia con pretese metafisiche, che riesce soltanto alla pedantesca « esemplificazione » di un problema filosofico: così ad esempio in « La notte ciclica ».

* * *

Ma ciò che Borges non ha forse raggiunto come poeta, lo ha invece ottenuto come prosatore.

Dissi in principio che probabilmente è oggi il maggior scrittore di lingua spagnola e un giudizio di tale indole richiede certamente considerazioni e chiarimenti. Se si pensa, al modo di certi scrittori spagnoli — alcuno dei quali celebre, che « un grande stile si ottiene solo mediante la imitazione degli scrittori del secolo d'oro » — in tal caso Borges non può esser ritenuto un grande maestro di stile. Ma con lo stesso fondamento temo che si potrebbe negare che Don Miguel de Unamuno fosse un maestro di stile nella nostra lingua, mentre si dà invece il caso, volendo scoprire un genuino rinnovamento della lingua spagnola scritta, di dover ricorrere per l'appunto a Unamuno e a Borges.

Una considerazione generale merita di esser qui ripetuta. In una lingua come la spagnola, che raggiunse così precocemente definizione e stabilità da indurre già nel 1492 un grammatico, Antonio de Nebrija, a scrivere: « La nostra lingua è in tal guisa all'apogeo da doversene più temere il decadimento che non sperare un'ascensione », in un idioma pietrificato nel suo paese d'origine per carenza di nuove idee e per difetto di quella specie di dialogo spirituale, che è necessario per la vita delle nazioni e per gli idiomi come per gli individui, in un linguaggio in tali condizioni, lo scrittore che miri a precisare un proprio stile deve tener calcolo del parlare giornaliero, cioè a dire di tutte le deformazioni e di quelle innovazioni, che coscientemente o incoscientemente lo spirito dell'idioma ha saputo creare. Ma se inoltre questi non è soltanto uno scrittore di lingua spagnola, bensì ispano-americano, egli deve considerare gli innumerevoli modi di dire introdotti nel linguaggio in primo luogo per la separazione dalla madre patria e poi in seguito all'arrivo degli immigrati da paesi dove non si parla lo spagnolo.

Unamuno riuscì in Spagna ad arricchire la lingua, perché egli viveva di

¹ Debbo comunque raggiungerli; trascurò i balocchi geniali che mi lasciasti, voglio il tuo recondito sguardo, il tuo vero sorriso — solitario, ironico sorriso — che lo specchio indifferente conosce.

continuo in contatto spirituale con le maggiori letterature europee e perché il suo genio eccezionale aveva bisogno di una qualità di scrittura, da lui stesso creata e perfezionata, capace di rendere la sveltezza di una conversazione e la libertà di una discussione. Borges, in America del sud, ha veramente aggiunto qualche cosa di nuovo alla nostra prosa, benché sia facile rilevare nei suoi scritti l'influenza di Quevedo, come Neruda ha saputo aggiungere qualche cosa alla nostra poesia; e ciò perché Borges ha tenuto conto del parlare giornaliero, delle letterature straniere, specialmente inglese e tedesca, e soprattutto perché la particolare specie della sua immaginazione lo esigeva; e sarebbe infatti impossibile a Borges scrivere altrimenti, anche perché la sua immaginazione è di natura diversa da quella di tutti gli altri prosatori antichi o moderni della nostra lingua.

Nel caso di Borges, il cui talento si è manifestato soprattutto nei racconti fantastici, giova paragonare uno di questi e il metodo di svolgimento con il metodo seguito da qualche altro scrittore per svolgere un uguale tema; e ad esempio prendiamo, fra tanti che servirebbero ugualmente al nostro scopo, il racconto di Borges dal titolo: *Il miracolo segreto*. Questa narrazione ha notevole somiglianza con: «An Occurrence at Owl Creek Bridge» di Ambrose Bierce e con «Mr. Arcularis» di Conrad Aiken; e in sintesi il tema dei tre autori è il medesimo: la vita illusoria, che un uomo vive negli ultimi istanti precedenti la sua morte. Borges non ha trattato il tema da un punto di vista psicologico come Bierce e Aiken, ma piuttosto da un punto di vista che si può dire metafisico: di modo che il personaggio del suo racconto, un drammaturgo ceco chiamato Jaromir Hladik, — il quale di fronte a un plotone di esecuzione nazista ha tempo sufficiente, tra l'ordine di «Fuoco!» e l'ingresso del proiettile nel suo corpo, per scrivere con cura flaubertiana un dramma, che per molti anni aveva tentato invano, — acquista un potere allegorico di cui mancano le persone dei racconti citati.

Insomma, Borges è uno dei pochissimi scrittori che diedero ai problemi metafisici un appropriato svolgimento letterario (come H. G. Wells ad alcuni assunti scientifici); e secondo questo orientamento si può segnare una essenziale differenza tra l'immaginazione di Kafka e quella di Borges, benché ambedue abbiano un tratto in comune, che si potrebbe definire: il fare della terra lo scenario dell'eternità. Se un critico non si preoccupasse di riconoscere gli inizi della carriera letteraria di Borges, potrebbe sentirsi indotto a parlare della «enorme influenza» che Kafka ebbe su di lui; e se un tal critico ricordasse inoltre che Borges fu, per così dire, uno degli importatori degli scritti di Kafka nei nostri circoli letterari, e ch'egli per di più tradusse in spagnolo alcuni racconti del grande scrittore ebreo, la convinzione, per mala ventura, troverebbe in ciò conferma.

Non intendo negare qualche influenza di Kafka sugli scritti di Borges, ma le differenze fra di loro si possono, mi sembra, chiaramente vedere: Kafka edifica le sue allegorie su esperienze mistiche, mentre Borges ali-

menta la propria fantasia con problemi strettamente filosofici, non con l'aiuto della cabala ma invece del vescovo Berkeley o di Schopenhauer; e Kafka è inoltre scrittore che si preoccupa meno dei problemi puramente letterari e può esser definito come lo scrittore meno letterario della nostra epoca, mentre Borges è sempre un minuzioso uomo di lettere.

Uno studio organico dello svolgimento di Borges d'altronde rivela l'influenza palese di altri scrittori, piuttosto che di Kafka, e pur quando si considerino soltanto i suoi recenti libri di racconti fantastici, *El Jardín de Senderos que se bifurcan* (1941), *Artificios* (1944) e la raccolta di narrazioni pubblicata sotto il titolo *Historia universal de la infamia*, è possibile constatare l'influenza di due scrittori inglesi, Robert Louis Stevenson e Gilbert Keith Chesterton.

Il recente saggio che Borges dedicò all'opera di Chesterton oltre ad essere fra i maggiori studi critici del Nostro è probabilmente il miglior studio sopra Chesterton che si sia scritto. In esso Borges osserva che elogi e negazioni del valore dell'opera di Chesterton si riferiscono ad un elemento ovvio, la sua fede cattolica, mentre non si fa rilevare ciò che importa, cioè il conflitto interiore nell'anima dell'autore. «Chesterton», scrive Borges, «evitò di convertirsi in un Edgar Allan Poe o in un Franz Kafka, ma qualcosa nella creta di cui egli è formato tendeva all'incubo, ed era qualcosa di segreto, cieco e centrale».

Questo tratto del genio occulto, che Borges discerne in Chesterton, può esser rilevato ugualmente nell'opera di Borges, nei suoi racconti di geometria nitidezza; e certamente, s'egli ha preferito stile e forme in apparenza più vicini al racconto poliziesco che non al moderno racconto psicologico, ciò è dovuto a ragioni strettamente letterarie, alla sua volontà di un maggior rigore, e non al proposito di trascurare la sua angoscia di derivazione teologica, quell'angoscia alla quale sarebbe stato più facile dare espressione nel racconto psicologico. Infatti egli non risolve mai il mistero, che propone, mediante arbitrarie spiegazioni «psicologiche» né ricorre a formule diaboliche, chimiche, o a meccanismi più complicati di quanto sia la stessa natura umana. Le scienze a cui si richiama sono metafisica e matematica, assumendo l'ardita fantasia della prima e dalla seconda accogliendo il rigore inesorabile.

Tali qualità della narrazione di Borges si dimostrano con particolare splendore nel suo racconto *Las ruinas circulares*, ove narra come un uomo crei un altro artificialmente, estraendolo dal mondo dei suoi sogni. Considerata la sua purezza poetica si potrebbe credere (ed è probabile sia così, benchè inconsciamente) che questo racconto sia una magnifica metafora dell'orgasmo. Per quanto concerne la limpidezza letteraria e il rigore della fantasia, due termini che sembrerebbero inconciliabili e che Borges ha riuniti, penso che basti il confronto con le storie più o meno simili scritte da Mary W. Shelley e da H. G. Wells. Il paragone è sufficiente ad avvalorare pienamente il mirabile ordine, che domina in «Le rovine circolari». «Nel

sogno dell'uomo che sognava, il sognato si risveglia», scriveva Borges, e il lettore accetta senza sorpresa il fatto enunciato, poiché soltanto un sogno di tale lucidità e così minuziosamente riferito può addurre a conclusione simile, senza necessità di ricorrere a tremendi prodigi biologici o a droghe. Quale droga è più prodigiosa del sogno?

Sarebbe d'uopo ora parlare dei quattordici racconti, che formano le *Ficciones*; e il scegliere fra di essi è assai difficile: sono tutti ottimi. Ma credo sia sufficiente citare due di questi: *La Muerte y la brujula* e *Funes el memorioso*, forse le migliori opere di fantasia della letteratura contemporanea di lingua spagnola. «La morte e la bussola» è una narrazione di sorprendente rigore logico, ottimo esempio del metodo letterario proposto or sono cento anni da Edgar Allan Poe: è la storia di un assassino, che costruisce un labirinto nel quale la vittima è destinata a perdersi di propria volontà; e la vittima è il detective, che interviene nella storia, esplora e commenta il labirinto, e la cui ricompensa è la morte per mano del suo nemico. «Funes il mnemonico» del 1942, è secondo lo stesso autore «un'ampia metafora dell'insonnia» e riprende alcuni spunti di un poema *Insomnio* del 1936. Nei sei anni trascorsi fra poema e racconto l'immaginazione elaborò questa meravigliosa metafora: Funes, l'eroe della storia, un umile meticcio dell'Uruguay, ha memoria così prodigiosa da aver inventato un sistema mnemonico universale. «Nel secolo XVIII» scrive Borges, «Locke postulò e rifiutò un linguaggio impossibile nel quale ogni oggetto individuale, ogni pietra, uccello, ramo, potevano avere un proprio numero. Funes invece inventò un linguaggio simile, ma lo rifiutò perché gli pareva troppo generico, troppo ambiguo.... In realtà Funes non soltanto ricordava ogni foglia di ogni albero di ogni monte, ma inoltre ognuna delle volte ch'egli l'aveva percepita o immaginata.... Funes di continuo riconosceva il quieto avanzare della fatica, della ruggine, della putrescenza».

* * *

Sarebbe un errore imperdonabile considerare Borges come uno scrittore isolato; la sua influenza sulle lettere argentine è evidente, e alcune delle migliori opere di fantasia pubblicate in Argentina durante gli ultimi anni devono gran parte del loro valore all'esempio dato dall'opera di Borges.

ENRIQUE LUIS REVOL *

(Traduzione di Alessandro Pellegrini).

* E. REVOL, fra i più notevoli poeti e critici della nuova generazione argentina culturalmente formata dalla confluenza delle varie letterature europee con la letteratura ispano-americana, vive a Cordoba in Argentina, ed è fra i collaboratori letterari del giornale «La Nación» di Buenos Aires. La sua opera critica più importante sino ad ora è un vasto e completo studio della poesia di T. S. Eliot. Del poeta REVOL è particolarmente da ricordarsi l'opera ultima edita col titolo: *Antiguo Dios* (Ediclon Continental 1948). (A. P.).

II.

AUGUSTO STRINDBERG

Augusto Strindberg non suscita più, mentre ricorre il centenario della sua nascita, echi contraddittori; violentemente avversato, causa di scandalo, od esaltato quale apportatore di un nuovo messaggio. Oggi egli è ritenuto in patria il maggior autore della letteratura svedese; né occorre a noi concedere ad una immagine di lui composta e artefatta e piuttosto rievocare la sventura di cui era circondato, quando giorno per giorno viveva la propria vita. Nella sua personale sofferenza egli previveva la crisi di una società, che ha perdute le certezze tradizionali, e di un mondo travolto da rivoluzioni e guerre, angosciato dallo spavento.

Per la intensità della sua esperienza Strindberg fu uno di coloro che soffrirono la crisi della modernità e che ad essa diedero espressione nei modi e nelle forme dell'arte, sicché il suo nome si accosta per noi a quelli di Baudelaire e di Rimbaud, di Van Gogh e di Dostojewski. Quando la prima grande guerra sconvolse quel sistema di vita e d'idee, che per un secolo la società europea aveva creduto posto su fondamenta solide, quando divenne ineluttabile la esigenza di una nuova visione per comprendere ciò che accadeva attorno a noi, allora i poeti che avevano precorsa la crisi del nostro mondo occidentale furono invocati numi tutelari; e assieme ad essi Strindberg parve colui che aveva vissuta la crisi dei valori sino al fondo e in quell'esperienza si era sacrificato. Per la poesia moderna in tutto l'occidente egli è ormai un paradigma; e tanto più importa liberare da ogni irrigidimento schematico la interpretazione della sua opera.

Quale importanza ha oggi per noi la vita di Strindberg, e non basta forse la sua opera di poeta, estraneamente alla persona? Ma l'opera è un'immensa autobiografia trasposta, e ci riporta all'uomo. Goethe disse che tutta la propria opera era una confessione; ma la misura di cui Goethe era capace gli permise d'instaurare una coerenza e un accordo fra sé stesso e il mondo. La persona e l'opera di Goethe e la sua idea faustiana dell'uomo corrispondevano alla gloriosa affermazione di un nuovo stadio della civiltà umana. Di quel periodo storico, di quello stadio della civiltà Strindberg segna la fine, e ben diversa è la sua confessione, quando non vi è più coerenza possibile fra il mondo e l'individuo e nessuna fede. All'immagine del *Faust* goethiano si sostituisce, nel maggior poema drammatico dello Strindberg, la trilogia *Verso Damasco*, il protagonista che non ha nome e semplicemente si chiama lo Sconosciuto, ed è una raffigurazione del poeta stesso e ad un tempo impersona l'uomo della nostra epoca.

L'impulso alla rivelazione intera di sé e ad invocare il giudizio, per trovare al di là di esso il riscatto, ispira l'opera dello Strindberg, e non senza ragione si disse ch'egli fu il poeta di ciò che non è confessabile e in-

nalzò la più deplorabile fra le qualità dell'uomo moderno, la indiscrezione, a tema e ispirazione dell'opera d'arte. Questo impulso alla confessione è però un aspetto comune delle lettere moderne, la cui storia dal Rousseau sino ad André Gide o a Lawrence potrebbe essere tracciata come un seguito di penose confessioni, quali non osarono mai gli scrittori dei secoli precedenti. L'impulso a rivelare sino al fondo e a sviscerare la propria vita e la propria coscienza proviene dalla constatazione del singolo che non vi è per lui più nessuna sicura certezza e che il mondo circostante, società, costumi, morale, non hanno più fondamenta; il tragico carattere di tutta l'arte e del pensiero moderno proviene dal decadimento di una fede religiosa e dalla visione del mondo, che per secoli vi fu connessa. Nel disintegrarsi di ogni fede rimane all'individuo soltanto la certezza di sé, donde la esaltazione di sé stesso a principio assoluto e a norma contro le norme tradizionali e contro ogni principio statuito. La confessione, per quanto straziante, è quindi sempre apologia di sé medesimo. Forse nell'opera dello Strindberg, che per il tramite della confessione creò un mondo consistente come una realtà eppure fantasmagorico, visione allucinata oltre tutti i limiti del reale, il romanticismo nel suo dissolversi trovò l'ultima significativa espressione. I classici sono sempre liberi dal modernissimo vizio dell'indiscrezione, pur se come Dante fanno delle proprie passioni il tema della loro poesia o come Agostino si confessano al supremo testimone, Iddio.

La vita dello Strindberg non ha importanza per gli episodi particolari di essa, ma perché l'intensità dell'esperienza le dà un valore normativo. La sua opera è tutta una polemica contro le istituzioni tradizionali, Chiesa, Stato, famiglia, e contro l'ordinamento economico e sociale. Egli vuol raggiungere una libertà oltre ogni vincolo, ma giunto a constatare la dissoluzione dei valori tradizionali, anche la libertà gli si rivela vuota e senza scopo. Di volta in volta affermò il socialismo, il pietismo protestante o la visione religiosa del cattolicesimo, oppure l'individualismo nietzschiano e l'ateismo; e da tutto ciò egli trasse la sua ispirazione e la sua oratoria, non quando esaltò questi diversi e contraddittori ideali, bensì quando li rinnegò e in sé stesso li uccise.

Una tra le più esatte e acute parole a suo proposito fu scritta nel 1893, quando il poeta aveva quarantaquattro anni, dalla Signora Maria Weyr, in un ritratto ch'ella ne tracciava. Dopo aver esaltato la indefessa capacità di lavoro del poeta, soggiungeva: « Ma egli non crea con gioia; il suo modo di creare è piuttosto simile al selvaggio impulso, che trascina l'assassino al proprio misfatto.... e avviene di temere che da un istante all'altro egli possa impazzire ».

Queste parole ci rappresentano la persona dello Strindberg. Si rivolgeva contro ogni vincolo, però lo spavento della solitudine lo costringeva a ricercare con una sorta di frenesia nuovi legami, che lo avvincessero alla vita; e di nuovo li spezzava. Per una sorta di legge di ricorrenze la sua vita quindi ripete gli stessi eventi, chiusa in un cerchio senza liberazione; e

si può ricordare come una riprova di questo processo psicologico che per tre volte egli si formò una famiglia e per tre volte la dissolse. Nella sua vita tumultuosa di passioni fu di continuo all'orlo della follia, di continuo tentato dal suicidio, di continuo anelando verso la morte; egli constatò in sé l'inaridirsi di tutte le ragioni di vivere, visse il nichilismo.

* * *

Dell'autobiografia rimane viva per noi la parte che rievoca l'infanzia e la prima giovinezza, ove il distacco dall'epoca e dal proprio sentire permette un'obiettività di rappresentazione. Dell'opera narrativa, se non possiamo dare un eccessivo valore ai libri giovanili, *La camera rossa* o *Matrimoni*, vivaci evocazioni e acuta polemica contro la vita svedese, ben altro rilievo ha invece il romanzo *La gente di Hemsöe*, che narrando la vita di un gruppo di contadini e di pescatori raggiunge un'obiettività secondo un rigore formale, per cui quest'opera ha nella letteratura svedese una singolare importanza, pressoché simile a quella, poesia a parte, che noi attribuiamo alle ultime opere del Verga.

Il procedere artistico dello Strindberg tende ad un continuo chiarimento di un'esperienza inizialmente torbida e oscura. L'autobiografia gli serviva ad assumere una prima nozione dell'esperienza; i romanzi e i racconti aiutavano il trasformarsi dell'esperienza nella visione. Ma alla piena validità della visione lo Strindberg riusciva in quella forma d'arte per definizione rappresentativa, nella quale egli diede il meglio della propria opera, cioè nel teatro. D'altronde lo sforzo necessario ad una filtrazione dell'esperienza fece sì che l'opera veramente più resistente sia della maturità: egli doveva dapprima liberarsi da un'eccessiva violenza di sentire, dall'impulso alla polemica, dall'orgoglio, per riuscire a quella pacatezza disperata, che fu per lui la premessa alla sua opera migliore, e perché gli fosse possibile la serenità necessaria alla grande opera d'arte.

* * *

Non occorre riparlare della concezione che lo Strindberg aveva dell'amore. Un altro dei miti del romanticismo, per cui il sentimento religioso, disarticolato da una fede, aveva cercato rifugio in un'esaltazione della sensualità e dell'amore, si esauriva e dava luogo a una visione diversa, forse più vicina all'immagine biblica della coppia umana espulsa dal paradiso terrestre, destinata al lavoro e al dolore. Nell'amore e nel matrimonio, quali erano concepiti dalla società dell'epoca, egli vedeva l'insorgere dell'egoismo reciproco; l'amore era la maschera di una lotta mortale delle due creature, avvinte alla stessa catena. Gli undici atti unici, che segnano veramente l'inizio dell'opera teatrale, hanno per tema il contrasto tra uomo e donna;

e il dialogo qui è il modo necessario dell'analisi. Dall'inizio il suo teatro rompeva gli schemi naturalistici; e quelle selvagge figure di donna sembrano insorgere da una visione, che ha già sconvolto i quadri di una società. Anche i drammi in tre atti come *Il padre*, che diede dapprima a Strindberg rinomanza europea e ch'egli giudicò la peggiore delle sue opere teatrali, o *Camerati*, i drammi ove la brutalità eccessiva vizia l'opera d'arte, assumono qualcosa di mitico per la stessa mostruosa enormità delle passioni e delle raffigurazioni.

Il tema dell'amore ispira anche il dramma *Delitto*, ove il contrasto delle psicologie è trasposto nella sfera metafisica. Quivi il contrasto mortale tra marito e moglie, avvinti da un amore che è odio, la tragedia del matrimonio sconsacrato trova una significazione orrenda e grandiosa. La torre, che ivi è la casa, la torre solitaria del comandante di una guarnigione in un'isola, gli aspetti scenografici danno rilievo alla fatalità di una sofferenza senza redenzione, alla quale nessuno può portare aiuto, neppure i figli; e l'unica dignità è di sopportare la propria dannazione. Nella seconda parte de *La danza dei morti*, attraverso il crollo delle strutture sociali, soltanto l'amore di due creature libere e semplici accenna alla verità di un sentimento.

* * *

Verso il suo cinquantennio, nella città cara a più d'uno di quei grandi malati, che intuirono la catastrofe cui la nostra civiltà si avviava, nella Parigi di Baudelaire e di Rimbaud, e ieri di Rilke, in un'intiera solitudine, in una povertà e in una spogliazione che giunsero alla miseria, nella completa indifferenza alla propria persona, Strindberg visse la crisi culminante della sua vita; e fu, verso la fine del secolo, una lucida pazzia, una ossessione demoniaca, di cui egli segnò lo svolgersi nelle pagine di autobiografia intima. fra le più tremende che mai furono scritte, dal titolo *Inferno e Leggende*.

La lucidità nell'osservare il procedere della crisi gli permise di non esserne stroncato. Egli si dedicò allora alla magia nera, risognò il sogno di potenza degli alchimisti di raggiungere l'elemento primo della materia, il che poteva permettere di disintegrare le sostanze, di ricomporle e di fare l'oro; né aveva desiderî di ricchezze, ma voleva annullare il valore della ricchezza. Veramente Strindberg si dedicò a ricerche scientifiche, fu membro di accademie, scrisse saggi di fisica e di botanica, e si potrebbe dire che la sua ambizione platonica o fantastica di disintegrare la materia oggi è stata adempiuta, con ben altri mezzi scientifici. Ma ciò ch'egli ardì in quegli anni fu assai più che un'esperienza scientifica: volle condurre al termine di tentativo di sostituire a Dio l'uomo, seguì il procedimento in sé di una follia simile a quella, che pochi anni prima aveva ottennebrato Nietzsche; e finalmente riconobbe non esservi più via possibile e dovette ammettere la sconfitta del proprio orgoglio. La crisi e la rinuncia all'orgoglio resero pos-

sibile l'ispirazione per una nuova serie di opere; ed in primo luogo la trilogia drammatica *Verso Damasco*, la nostra maggiore tragedia mistica.

Tutta l'opera si compone al modo di un cerchio, iniziandosi dinanzi al portale di una chiesa e terminando nella cappella conventuale; e il grande cerchio, in cui l'opera si circoscrive, a sua volta comprende tre cerchi, ciascuno per sé concluso, le tre parti del dramma. Ma la struttura a cerchi ricorrenti non è simbolo di quel progredire dell'anima dai cerchi infernali sino alla visione paradisiaca, che Dante tracciava, ed invece è rappresentazione dell'insistere dell'esperienza nello stesso ambito, per cui la fine s'incontra con il principio; il cerchio dell'esperienza dello Strindberg è il cerchio chiuso, donde non vi è liberazione. I temi proposti nella prima parte sono ripresi e approfonditi nella seconda e si concludono nella terza, formando un vero e proprio trittico, ove ciascuna parte per sé consiste e d'altronde concorre all'unità dell'opera. La esperienza torbida e morbosa, i temi dell'ultimo romanticismo, trovano qui un'espressione definitiva; i temi romantici ed anche l'anelito verso la fede religiosa qui ad un tempo si rinnovano e si dissolvono.

«Prima vedevo soltanto cose e avvenimenti, forme e colori; ora invece vedo pensieri e significazioni», dice lo Sconosciuto all'inizio della prima parte. La trilogia è composta al modo di un mistero della passione e di un dramma sacro, e le tre parti sono stadi successivi di un viaggio dell'anima sino alla bianca casa conventuale, ove l'uomo si seppellisce e l'anima muore al mondo. La visione della realtà è trasfigurata oltre ogni realismo e nondimeno è visione concreta; e la passione dell'anima si traduce in una parola di suprema intensità espressiva. La negazione dei miti e degli idoli cari all'epoca è perseguita con ostinazione spietata, e il risorgere di un'esigenza religiosa si adempie nella vita quotidiana comune e volgare. La capacità di trasfigurare la realtà arricchendola di significazioni, che trascendono il reale, la sofferenza per la irreversibilità dell'avvenuto e del tempo, per la impossibilità della redenzione dal fatto, dalla colpa, sono modi e temi della poesia moderna da Baudelaire sino, oggi, ad Eliot; e assumevano qui una grandiosa espressione drammatica.

L'umiltà del poeta, che al culmine della sua gloria europea rinnegava l'intera opera precedente, ispirata alla critica dei valori comunemente ammessi, e confessava una colpa originaria, per cui la vita è dolore, la sopportazione è eroismo, e l'espriare il male conduce alla libertà; il coraggio del poeta di affisare le visioni dell'inferno spirituale, quell'umiltà e questo coraggio, che stupirono come inattuali in un'epoca persuasa di sé ed illusa, sono le qualità per cui l'opera dello Strindberg oggi si dimostra interprete della crisi.

La trilogia drammatica, ispirata ai miti del cattolicesimo, non implicava però una conversione di Strindberg. La religione vi appare nel suo aspetto negativo di ogni valore mondano, ma non riesce alla affermazione di valori assoluti. Al termine della sua passione, in una delle ultime scene

della terza parte, lo Sconosciuto confessa al priore l'ambizione vana, che lo ha sino ad ora sorretto: « Volevo conoscere l'intimo significato della vita! ». E il priore risponde: « Il più intimo significato? vuoi dunque conoscere ciò che a nessuno è lecito conoscere! ». Così lo Sconosciuto intende non esser lecito allo sguardo umano il profanare ciò che è sacro. L'illuminismo medioevale della fine del secolo aveva qui una condanna; l'angoscia mistica persuadeva il poeta a quella venerazione del mistero, di cui l'intellettuale anarchico e nichilista era incapace. Ma la risposta del priore nondimeno stupisce, poichè sembra a noi che la rivelazione religiosa, alla quale egli crede, dovrebbe indicargli il più intimo significato della vita. Così la stessa fine della tragedia mistica induce a ritenere che non si sia qui giunti oltre l'angoscia: non alla pace in Dio, ed invece alla pace nella ultima negazione e nella morte.

* * *

L'esempio della trilogia drammatica *Verso Damasco* e la traiettoria seguita dallo Strindberg potrebbero essere pretesto a proporre il problema stesso della tragedia. Si può domandare se la visione tragica non escluda, contraddittoria a sé, una risoluzione religiosa cristiana. Nietzsche non riuscì a trascendere il dissidio fra Dioniso e Cristo; nell'ambito ove regna il dio lacerato, Dioniso, quivi e con lui regnano soltanto le potenze cosmiche, la Nemese e il fato, e quivi non esiste provvidenza. Edipo è ad un tempo tragicamente colpevole e innocente, Fedra è vittima predestinata dell'ira divina, Amleto dall'inizio è dato alla vendetta e alla morte; ed essi non possono invocare nessuna redenzione. Ove la grazia interviene, quivi la fatalità si dissolve; quivi non è più necessario ristabilire un equilibrio cosmico fra il bene e il male, quivi la legge e il destino sono trascesi. Ma la tragedia non conosce invece altra salvezza per l'eroe se non quella concessa ad Edipo a Colono, il vecchio errante cieco, consacrato in vita all'ira divina e in morte consacrato ancora agli dèi benefacenti. L'eroe non conosce nel male o nel bene altra legge se non quella che in lui si dimostra, della Hybris e del destino.

Questa premessa può aiutarci ad intendere perché non fosse possibile allo Strindberg giungere ad un adempimento dell'esperienza religiosa nella trilogia drammatica; e non si vuole insistere sulla difficoltà di una risoluzione religiosa, che non si estranei dai problemi propri della nostra epoca. L'eloquenza, che nel teatro di Claudel si dimostra come un tentativo di andare oltre i dissidi non risolti, può essere indicatrice di un limite; ed anche il teatro di T. S. Eliot induce il critico a meditare perché una rettorica letteraria, seppure altissima, intervenga nella tragedia cristiana di Thomas Becket.

* * *

Dall'inizio del secolo lo Strindberg, ritornato in patria, vi rimase sino alla sua morte; e di questo periodo, poco più di un decennio, è gran parte dell'opera per noi più ricca d'interesse. Nel ciclo di tragedie storiche, ove

l'epopea di Gustavo Vasa e di Carlo XII è rivissuta secondo forme teatrali, egli riusciva a trasporre il problema religioso nell'ambito dell'epica; e quivi le figure storiche appaiono condotte da un destino cui esse ubbidiscono e che accettano come necessario. Qualora si voglia cercare un autoritratto per noi valevole dello Strindberg, oltre che nella tragedia storica della prima giovinezza, *Maestro Olof*, lo possiamo vedere, più che nel protagonista di *Verso Damasco*, nella figura dell'eroe guerriero Carlo XII, dal suo destino portato a sconvolgere l'Europa, combattendo contro i valori tradizionali, apportatore di rovina, mentre vuol formare un mondo libero, e alla libertà sacrifica la vita.

Tra le opere dell'ultimo periodo, *Scanevit*, la fiaba dialogata, e la favola drammatica *La corona di sposa*, ed anche *Il sogno*, ove verità attuale e leggenda sono commisti, segnano ad un tempo il disintegrarsi di una fedè religiosa, il tentativo di ovviarvi, mediante il ricorso a miti nordici od orientali, e il dissolversi di ogni visione realistica. Il rinnovamento della scenografia, già iniziatosi nella trilogia drammatica, diveniva nelle ultime opere motivo essenziale e integrante del testo letterario. Senza che sia qui necessario citare, basti il dire che vi erano già precorse le innovazioni più audaci del surrealismo. E se oggi è noto l'uso che della suggestione dell'incubo Kafka seppe fare, può essere utile il richiamarsi ad essa anche per l'interpretazione dello Strindberg. Invero l'influsso dello Strindberg su Kafka è ovvio, e ambedue si richiamano a Kierkegaard.

La testimonianza più alta della sua arte Strindberg raggiunse nei quattro drammi, ch'egli scrisse nel 1907 e affidò al teatro fondato in quegli anni a Stoccolma per eseguire soltanto sue opere, il teatro ch'era prova della sua gloria. Questi quattro brevi drammi, rimasti esemplari, inaugurando un modo particolare d'arte, il dramma da recitarsi in una piccola sala, con scenografia lontana da ogni verismo e per spettatori disposti ad accogliere un'espressione d'inconsueta difficoltà, sono un punto d'arrivo nella traiettoria dell'autore, ed in questi, meglio che in ogni altra opera, la distruzione dei valori, la disperazione è il tema poetico; ma qui il poeta dice anche la sua più alta parola di saggezza.

Nei quattro drammi, dal titolo *Lampi*, *L'incendio*, *La sonata dei fantasmi*, e finalmente *Il pellicano*, la vicenda è di una linearità impressionante. Dall'inizio la conclusione è predestinata e la catastrofe è conferma di un destino implicito al frantumarsi nichilistico dei valori. Non si vuole qui fare un'analisi dei singoli drammi,¹ ma soltanto rilevarne alcuni aspetti di particolare importanza per il nostro discorso. Così nel secondo atto di *Lampi* il signore dice: « Mi avvenne una volta di vedere nel fondo di due occhi meravigliosi apparire uno sguardo estraneo, quasi di bestia selvaggia; e n'ebbi tale spavento che veramente guardai se non vi fosse qualcuno dietro a quel

¹ Vedi per un'analisi dell'intera evoluzione dello Strindberg quale si riflette nella sua opera il mio libro: *Il poeta del nichilismo, Strindberg* (Rosa e Ballo, editori, 1944). La traduzione a mia cura dei quattro drammi del teatro da camera è ugualmente edita da Rosa e Ballo, 1944.

viso, divenuto simile ad una maschera ». L'apparire di una realtà elementare e selvaggia nel fondo di due occhi meravigliosi trasforma il viso umano in maschera tragica. La tragedia sovverte l'ordine del mondo e secondo questo sovvertimento è da interpretarsi il nichilismo dello Strindberg; e la catastrofe è quindi conseguenza di un'agnizione, di un riconoscimento della verità tragica come nella tragedia di Edipo. Questo procedimento si avvera nei quattro drammi, oltre il dissolversi delle apparenze e delle illusioni. Ma l'agnizione segna anche una linea netta di separazione fra un mondo condannato e perduto e un elemento, che potrebbe almeno segnare il principio di un rinnovamento della vita. Chi perviene alla coscienza della rovina che si sta adempiendo già così se ne distingue e separa la propria responsabilità morale, seppure non gli sia concesso di salvarsi. Il Signore nel dramma *Lampi*, lo Straniero ne *L'incendio*, il giovane studente ne *La sonata dei fantasmi*, i due figli nel *Pellicano*, anche se coinvolti nella tragedia, e seppure ne siano vittime, salvano per sé stessi il privilegio umano della coscienza e del giudizio. Nel *Pellicano* Gerda dice: « Tutto deve bruciare, altrimenti non si uscirà mai più da questa miseria »; e ne *La sonata dei fantasmi* lo studente invoca: « Redentore del mondo, salvaci, noi andiamo a perdizione! ».

Così, oltre la catastrofe, l'invocazione religiosa si eleva; e al di là della miseria e della rovina Strindberg perviene ad una parola valevole, nella quale vien riconfermata, libera da ogni contingente interpretazione, la fondamentale verità cristiana e la possibilità di un rinnovamento della vita. Appunto ne *La sonata dei fantasmi*, la più sconvolgente di queste tragedie, ove i vivi ed i morti, gli spettri, i demoni e le persone umane, prendono parte all'azione sullo stesso piano della realtà concreta e ad un tempo della visione allucinata, quivi la donna colpevole e folle, che ha perduto nella follia anche viso umano, la Mummia, ritrova un'angusta dignità per affermare: « Io posso interrompere il corso del tempo, posso annullare il passato, far sì che l'avvenuto non sia avvenuto! Ma non con l'imbroglione, non con le minacce, bensì con il dolore e con il pentimento. Siamo povere creature, lo sappiamo: abbiamo peccato, abbiamo errato, noi come tutti. Non siamo quelli che sembriamo essere, ma forse siamo migliori di noi stessi, poiché condanniamo le nostre colpe ».

La traiettoria dell'esperienza dello Strindberg conclude in questa affermazione della possibilità in ogni istante per la creatura di redimere il male, di trasformare il male in bene. Fu necessario a lui vivere ed esaurire anche la disperazione per ritrovare questa verità del cristianesimo; e allora, negli ultimi anni della vita, egli, che sempre era rimasto estraneo alle lotte politiche, volle rivolgersi alla patria e al suo popolo nei *Discorsi alla nazione svedese*, per invocare una solidarietà umana nello sforzo di creare una società migliore. Nel 1912, alla sua morte, si vide tutto un popolo, al di là di ogni distinzione di ceti, riunirsi attorno alla bara, ed operai e contadini seguire i funebri del poeta.

MISCELLANEA E VARIETÀ

L'INNO « A SATANA » DEL CARDUCCI E LE SUE RIPERCUSSIONI POLEMICHE

1. NASCITA DEL « SATANA » CARDUCCIANO.

La famigerata poesia del Carducci, intitolata *A Satana*, fu così giudicata dallo stesso autore nella prefazione che egli dettò, diciotto anni dopo, per i *Levia Gravia*, editi in volume dallo Zanichelli nel 1881: « Non mai chitarronata (salvo cinque o sei strofe) mi uscì dalle mani tanto volgare ». La poesia era stata composta in una notte ed essa è stata in ogni tempo accompagnata da una fama sinistra. Certo storicamente sono più importanti le discussioni che si fecero intorno all'inno che l'inno stesso. Rimasero proverbiali per tanto tempo alcune strofette: « Salute, o Satana, O ribellione, O forza vindice Della ragione », o l'altra: « Via l'aspersorio, Prete, e il tuo metro! No, prete, Satana, Non torna indietro », che tutti i ragazzi ginnasiali fino a quaranta o cinquant'anni fa si ripetevano con enfasi di precoci eversori di preti e di tiranni. E ancora altre: « E pugna e predica, Sotto la stola Di fra' Girolamo Savonarola. - Gittò la tonaca Martin Lutero, Gitta i tuoi vincoli Uman pensiero ».

Il Satana carducciano, ormai lo apprendono, e pacificamente, perfino gli studenti dell'Università del Sacro Cuore di Milano, è la natura stessa, il progresso, la ragione, il macchinismo, creazione miracolosa e solo metaforicamente diabolica dei tempi moderni. « Ne la materia Che mai non dorme, Re dei fenomeni, Re de le forme, Sol vive Satana ». Satana in una parola è la civiltà moderna riattaccatasi al mondo classico, e, chissà, venuta fuori dalle stesse pagine dello storico romano Tito Livio. Proprio Arnaldo da Brescia avrebbe assorbito lo spirito civile di un tal Satana, riscoprendolo sulle pagine dello storico patavino. « Ma d'altre immagini D'età più bella Talor si popola L'insonne cella. - Ei, da le pagine Di Livio, ardenti Tribuni, consoli, Turbe frementi. - Sveglia; e fantastico D'italo orgoglio, Te spinge, o monaco, Sul Campidoglio ». Allo stesso Satana si sarebbero ispirati tutti i grandi riformatori protestantici, da Wicleff a Husse: « E già già tremano Mitre e corone, Dal chiostro brontola La ribellione ». Questo stesso Satana avrebbe anche guidato la lotta di fra' Girolamo Savonarola contro il papa Alessandro VI, e avrebbe ispirato la rivoluzione di Lutero. Ma, ahimé, un tal Satana alla fine si trasforma nella vaporiera: « Un bell'e orribile Mostro si sferra Corre gli oceani Corre la terra: - Corusco e fumido Come i vulcani, I monti supera Divora i piani; - Sorvola i baratri; Poi si nasconde Per antri incogniti, Per vie profonde; - Ed esce indomito Di lido in lido Come di turbine manda il suo grido, - Come di turbine L'alito spande; Ei passa, o popoli, Satana il grande ».

La vaporiera ha sempre giocato qualche tiro alla fantasia del Carducci, se ancora nelle *Odi barbare*, a epilogo dell'ode *Alle fonti del Clitumno*, egli rompeva, o concludeva la visione epica dell'Italia eroica e guerriera di Roma antica coi noti versi: « In faccia a noi fumando Ed anelando nuove industrie in corsa, Fischia il vapore ». Era quello l'ordigno che colpiva la fantasia della borghesia d'allora, la

fantasia di chi aveva passata la sua giovinezza, trasferendosi in diligenza dalla Versilia a Santa Maria a Monte o da Castagneto a Firenze, o da Firenze a Pisa. Ma le riserve che oggi si possono fare su tali immaginazioni non sono le riserve di chi vive nell'età della radio, dell'aeroplano e della bomba atomica (ciò che sarebbe una scioccaggine), ma riserve per lo stesso gusto borghese ammirativo di tali scoperte, perché si scambiava un simbolo meccanico con la stessa logica del progresso, mentre di simboli meccanici è infinita e inesauribile la serie nel corso della storia. Oggi non si ama più la vaporiera del Carducci, ma non perché si ami l'aeroplano o perché si esalti o si deprechi la bomba atomica, ma perché il gusto nuovo, che possiamo dire antiborghese, trova inutili tutte le ammirazioni di tal genere. ché esso solo si appaga con impassibile tristezza o freddezza matematica dell'eterno travaglio dello spirito umano. Un Satana più elementare, più ingenuo, più *bon homme*, di quello carducciano, forse oggi non sarebbe facile concepirlo; e un inno così grosso non lo scriverebbe nemmeno l'ultimo accademico d'Italia. Pure bisogna riconoscere che quell'inno *A Satana* fu «una birbonata utile», per riprendere un'altra espressione dell'autore stesso, perché servì di testo per almeno due decenni, per la formazione d'un certo spirito laico o antiteocratico del popolo italiano, che si risvegliava dal lungo sonno del suo vassallaggio conformistico di tre o quattro secoli. Di volta in volta l'inno veniva ristampato in qualche giornale e attizzava nuove polemiche e nuove discussioni alle quali interveniva lo stesso Carducci; però può essere utile, e non soltanto curioso, oggi farne un po' la storia.

Esso fu composto nel 1863 (l'autore aveva 28 anni) e propriamente nella notte del 16 settembre. Ne discorre il Carducci ampiamente in una lettera a Giuseppe Chiarini del 15 ottobre di quell'anno, e già ne aveva fatto un cenno in un'altra redatta la mattina stessa di quella memorabile notte. «Se non iscrivessi di biblioteca e se non avessi grandissima furia, ti copierei un inno scandaloso, *Satana*». E poi riparlandone allo stesso, e presentandolo come lavoro di una notte e però sempre assai bisognoso di lima e di raffinamenti, così commenta:

E inutile che io avverta aver compreso sotto il nome di Satana tutto ciò che di nobile e bello e grande hanno scomunicato gli ascetici e i preti con la formula *Vade retro Satana*; cioè la disputa dell'uomo, la resistenza all'autorità e alla forza, la materia e la forma degnamente nobilitata. E inutile che io segni al tuo giudizio le molte strofe tirate già alla meglio per finire, nelle quali è il concetto, dilavato, ma non la forma. Bisogna tornarci su, su questa poesia, e con molta attenzione. Ma nonostante mi pare che pel concetto e pel movimento lirico, io possa contentarmi.

Si potrebbe perfino abbozzare un confronto tra la prima redazione trascritta frammentariamente al Chiarini e la redazione definitiva; ma non vogliamo usurpare questo compito, per il quale già si esercitano i giovanetti delle scuole gesuitiche odierne, senza scandalo alcuno.

Il Carducci tornava a scrivere nello stesso novembre dell'anno 1863, in cui riconosce molto giuste le osservazioni che gli aveva fatto l'amico livornese: «Del *Satana* parli sempre da quel finissimo giuditore che sei.... In quella poesia, oltre certa pretenzione e insieme con essa, c'è di gran volgarità nell'espressione, che andrebbe levata. Pure di siffatta poesia vorrei provarmi a far qualche altro saggio, a mente riposata».

L'inno fu pubblicato la prima volta nel novembre 1865 in Pistoia, con la data: «D'Italia anno MMDCXVIII dalla fondazione di Roma», col nome, assunto allora per la prima volta, di Enotrio Romano. Scriveva in quell'occasione Enotrio Romano (sarà bene ricordare che il Carducci assunse quel pseudonimo per un pudore letterario di studioso, di filologo e di prosatore): «Quando i vecchi amori mi ritentavano e tornavo a peccare, un po' di pudore mi restava: peccavo travestito da Enotrio Romano, per non scemarmi coi versi quel po' di credito che mi poteva dare la prosa».¹

¹ *Confessioni e battaglie*, vol. XXIV, p. 141.

2. LE POLEMICHE SATANICHE.

Nella stessa occasione, un suo sodale osservava epigrammaticamente che l'inno «sgorga a due fonti: i beni della vita e l'ingegno ribelle alla servitù», ma una grossa polemica si ebbe di lì a qualche anno per una ristampa avvenuta nel '69 sul *Popolo* di Bologna, dovuta all'intervento del repubblicano Quirico Filopanti, un superstite della Repubblica Romana, il quale da austero mazziniano osservava:

Nel suo insieme il Vostro componimento non è poesia: è un'orgia intellettuale. Esso ha, fra gli altri, un difetto per me capitale: quello di essere antidemocratico. È antidemocratico nella forma conciossiacché [ahi, quale antidemocrazia anche nello stesso censore!], mentre la fraseologia del medesimo è appena intelligibile a quelli che hanno avuto una completa educazione di collegio, il popolo non ne comprenderà una decima parte. E ancora più antidemocratico nella sostanza, poiché si tradisce, non si giova, il popolo, divinizzando il principio del male.

Il Filopanti soprattutto faceva quistione del nome di Satana; trovava già a ridire su Ferdinando Petruccelli della Gattina, che aveva intitolato un romanzo a Giuda Iscariota. Se Giuda e Satana fossero presentati come esseri immaginari «trovereste migliaia di persone sensate che vi approverebbero», ma poiché voi li presentate per «personaggi reali», voi venite ad esaltare nell'uno «la personificazione del più vile e abominevole tradimento, nell'altro la personificazione di tutto ciò che osteggia la virtù e il benessere dell'uomo». E il grave repubblicano aggiungeva: «Forse vi siete inteso di inneggiare alla Natura, all'Universo, al Gran Tutto, a Pan, cose, oppure *cosa* immensa, buona ed augusta. Ma perché chiamarla col bruttissimo nome di Satana?». Si trattava è evidente, di uno scrupolo verbale, analogo a quello di alcuni studiosi moderni, che non ardiscono scrivere la parola «machiavellico» e ricorrono ad un artificiosissimo «machiavelliano», per dire, mettiamo, la «critica machiavelliana», o il «pensiero machiavelliano», timorosi del significato sinistro che si è accumulato sull'altro aggettivo più ovvio e più corrente di «machiavellico». Su per giù la stessa *pruderie* che si riscontra per l'aggettivo *boccaccesco*.

I giornali fecero una grande esaltazione dell'inno, perché fu interpretato come la voce di un uomo libero, con la quale voleva parlare l'Italia laica e repubblicana, nel tempo in cui si svolgeva a Roma, proprio in quell'anno 1869, il Concilio Ecumenico; ma il Filopanti ribatteva lo stesso che l'inno carducciano finiva col rendere un segnalato servizio a cotesto «sedicente» Concilio, «ed ai nemici di tutte le rivoluzioni anche giuste e necessarie». Il critico repubblicano però concludeva col dire che desiderava restare amico del Carducci «a patto soltanto che non pretendiate che io lo sia egualmente con Satanasso», e coglieva l'occasione per riaffermare i principi della sua religione mazziniana: «Voglio rimanere fedele ai due grandi principi, che ebbi già la fortuna di proclamare in Campidoglio e che spero di poter proclamare di nuovo: Dio e Popolo». Una frase allora molto rivoluzionaria, quel Dio e Popolo, che è stata perpetuata ancora oggi nel museo linguistico del sopravvissuto partito repubblicano.²

Al Filopanti ribatté rispettosamente il Carducci con un articolo, pubblicato sullo stesso giornale, *Il Popolo* (Bologna 10 dicembre 1869). (*Il Popolo* era allora il titolo preferito per i giornali dai repubblicani; ora, dopo il partito popolare di Luigi Sturzo, è passato ad essere il simbolo d'un'altra fazione, poiché quello che apparve rivoluzionario cento o ottanta anni fa, diventa col mutar delle stagioni ovvio e anodino; tanto che è

² Quirico Filopanti è pseudonimo dello scrittore e patriota Giuseppe Barilli, nato a Budrio il 20 aprile 1812, morto a Bologna il 18 dicembre 1894. Fu membro e poi segretario dell'Assemblea Costituente Romana, e da lui fu redatto il decreto di proclamazione della Repubblica Romana. Fu repubblicano e teista filantropico e per queste sue vaghe idealità ebbe noie e fastidi. È autore di parecchie opere di storia ormai dimenticate: la sua ideologia è quella di un ritardato illuminista.

facile profetare che fra alcuni decenni il titolo *l'Avanti!* o *l'Unità* — dei lavoratori — possa essere imitato dai partiti clericali, se del resto nel primo decennio del secolo i borbonici continuarono a stampare un loro giornale per le due Sicilie intitolato *La Libertà*). Scriveva il Carducci:

L'Inno a Satana è lirico almeno in questo, che è l'espressione subitanea, il getto, direi, di sentimenti tutt'affatto individuali, come mi ruppe dal cuore, proprio dal cuore, in una notte di settembre del 1863. - L'anima mia, dopo parecchi anni di ricerche e di dubbi e di esperimenti penosi, aveva alla fine trovato il suo verbo; e *Verbum caro factum est*: ella gittò allegra e superba all'aria il suo epinicio, il suo *eureka*. Avrà abbracciato dell'ombra, può darsi: avrà in vece del grido dell'aquila di Pindaro, fatto il verso del barbagianni; può darsi più che probabilmente anche questo. Ma certo io non intesi fare cosa di parte; non un evangelio, né un catechismo né un salmo per chi che sia. Tanto era lontano dal pensiero della propaganda (la quale lascio di gran cuore ai teologi e ai filosofi sistematici), che stampai l'inno sol due anni appresso, e in poche copie, che regalai a pochi amici o conoscenti.³

Lo scrittore finiva col dire che le divinità alle quali egli aveva inneggiato erano la Natura e la Ragione (l'inno difatti ha radice nell'educazione illuministica del Carducci e di molti uomini del suo tempo e però affonda le sue radici nella filosofia del secolo XVIII): « Ho inneggiato a queste due divinità dell'anima mia, dell'anima tua e di tutte le anime generose e buone; a queste due divinità che il solitario e il macerante e incivile ascetismo abborre sotto il nome di *carne* e di *mondo*, che la teocrazia scomunica sotto il nome di Satana ». E qui seguiva un'ipotiposi del Satana degli ascetici:

Satana per gli ascetici è la bellezza, l'amore, il benessere, la felicità. Quella povera monacella desidera un cesto d'indivia? in quel cesto c'è Satana. Quel frate si compiace d'un uccellino che canta nella sua cella solinga? In quel canto v'è Satana. Ecco, nella caricatura ridicola della leggenda, quel feroce ascetismo che rinnegò la natura, la famiglia, la repubblica, l'arte, la scienza, il genere umano; che sopprime a profitto della vita futura, la vita presente; che per amore dell'anima, flagellò, scorticò, abbrustolì, agghiadò il corpo.

Il Carducci poi avrebbe voluto reagire contro i teocratici, per i quali Satana è il pensiero che vola, Satana è la scienza che esperimenta, il cuore che avvampa, Satana su la cui fronte è scritto: « Non mi abbasso ». Con queste battute passava ad elaborare alcuni canoni della storiografia letteraria e civile che dovevano avere voga per diversi decenni in Italia e che risentono di cotesta concezione giacobina, d'una cultura ormai storicamente arretrata perfino nei limiti degli anni inclusi entro il 1900. Tracce di questo storicismo giacobino, ma molto lievi e ben dissimulate, ci sono perfino in Francesco De Sanctis, il quale, per aver subito l'influenza di alcuni storici protestanti, pur con molta arte e cautela di formule giudicò di molta letteratura italiana dal Boccaccio all'Aretino, con riserve e limitazioni proprio sul conto di questa faccenda dell'ascetismo medievale. Il quale poi è probabile che fosse una favola, perché molti scrittori del Due e Trecento, a incominciare da Dante, non disdegnarono le esperienze di vita le più spregiudicate, ed è tipico l'esempio di Franco Sacchetti, autore delle *Sposizioni dei Vangeli*, credente assoluto, che sul finire del sec. XIV, con arguta serenità e pacifica discriminazione veniva rappresentando in coloriti bozzetti la vita e i costumi dei frati del suo tempo, i quali per i loro negozi amorosi si servivano anche, quando voleva il caso, delle brache di S. Francesco.

Il Carducci stesso dava un esempio già del modo come andavano interpretate tutte le rivoluzioni europee per uscire dal Medioevo, tutte sataniche quelle tali rivoluzioni, solo perché rappresentano questa evasione dai termini dell'esperienza medievale, « il medioevo, paradiso terrestre di quella gente »: « ...I comuni italiani, con Arnaldo, con Cola, con 'l Burlamacchi, con la Riforma Germanica che predica e scrive di libertà; l'Olanda che la libertà incarna nel fatto; l'Inghilterra che la rivendica e la vendica;

³ Op. cit. *Polemiche sataniche*, pp. 89-90.

la Francia che l'allarga a tutti gli ordini, a tutti i popoli e ne fa la legge delle età nuove», tutto ciò era satanico per i piissimi o i superstiziosi del decennio '60-'70. E il nuovo poeta, scolaro dell'Alfieri, esaltava in Satana ancora l'oppositore di Geova, perché Satana sarebbe «il primo ribelle contro il dispotismo accentratore e unitario di Geova nel deserto della creazione», ed ancora, foscolianamente, si schierava dalla parte del vinto; Satana è il vinto, «ma l'arcangelo Michele, a cui l'ascetismo vesti dal medioevo in poi un magazzino d'armi che non finisce mai, tant'è, m'ha l'aria di un gendarme, e io sto per il vinto». E si appoggiava a Giovanni Milton che nel suo *Paradiso Perduto* avrebbe parteggiato anche lui per lo sconfitto da Geova e per Satana il tentatore:

Che cosa disse egli infatti questo tentator generoso alla compagna dell'uomo? Le accennava nell'orto di Geova, in quell'orto chiuso e uniforme, le accennava l'albero mistico che portava il pomo della scienza e della vita, del bene e del male: e — Mangiate, le disse, di questo; e sarete siccome iddì —. E che cosa altro di grazia dissero agli uomini, Pitagora, Socrate, Platone, Aristotele: che cosa altro dissero loro il Galileo, il Newton, il Keplero, il Descartes, il Kant?⁴

Una seconda polemica si svolgeva sul giornale fiorentino *Il Diritto*, con un giornalista che si firmava Kappa, il quale trovava a ridire che Satana fosse rappresentato come la ribellione, perché ribelli sono allora anche i briganti della Calabria e ribelli sono gli stessi vandeani, che pur si erano rivoltati in nome d'un pregiudizio. E il critico governativo del *Diritto* si degnava di riconoscere che «il Satana del poeta ha avuto diversi nomi attraverso i secoli, si è chiamato Socrate, ecc..., si è chiamato Cristo, ecc..., si è chiamato Galileo, ecc...; dove un uomo combatte e soffre, e muore per un'idea, per la giustizia per la verità, ivi è un'incarnazione di quella forma misteriosa che gli uni chiamarono Geova, gli altri Satana, ecc.».

Il Carducci accettava l'interpretazione del suo avversario, ma protestava per quel Geova: «Via il dio re prete della casta ieratica dei semiti, il quale altro non fece ai suoi bei giorni che inebriare di sangue e furore militare e di egoismo e di odio al bello, al vero, all'umano, quel piccoletto e ostinato e valoroso popolo degli Ebrei. Via Geova! Non lo vogliamo». E protestava ancora per la definizione di Geova o di Satana come di una *misteriosa forza*, «per noi essendo quella forza non altro che la ragione collettiva, come dicono, del genere umano» e «non ci vediamo misteri». E seguiva qui una pagina in cui il Carducci si abbandonava al suo estro apollineo, colorando il suo Satana assai meglio che non avesse fatto nel suo inno famoso:

Il mio Satana è piuttosto una specie di ebreo errante, che per panteistica trasformazione passa di fenomeno in fenomeno, di mito in mito, di uomo in uomo. E così segue da molti secoli. Se una forma propria volessi dargli, lo rappresenterei giovine di verde e immortal gioventù, come gli dei della Grecia, ma severo e mesto ad un tempo nella sua raggianti bellezza. Con la spada nell'una mano e nell'altra una fiaccola egli salirebbe di monte in monte, guardando all'alto. *Excelsior* è il suo motto, come quel dell'ignoto peregrino americano del Longfellow. E nella immaginazione mia, egli non può sostare che su la cupola di Michelangelo, in vetta al San Pietro. Quando egli sarà colassù, noi suoi fedeli sotterreremo finalmente Geova. Perocché cotesto vecchietto dio, che che ne pala a Kappa, è vivace:mostra di rassegnarsi; ma ad un tratto scoverchia la tomba, e salta fuori, e va glirondolone pe 'l mondo, sprizzando di tra i buchi del suo lacero mantelluccio ebreo qualche raggio crepuscolare che abbaglia e acceca gli incanti. Ma noi lo sotterreremo profondo, più profondo che i cretesi non facesser con Glove; perocché gli accatasteremo a dosso la *grave mora* del cattolicesimo romano. Questo è l'ufficio degli'italiani. Allora, sepolto l'antico avversario, Satana si dileguerà anch'egli nei crepuscoli del vespero, e spunterà il nuovo giorno. Per adesso «Salute o Satana, O ribellione, O forza vindice Della ragione».

Il Carducci, dal punto di vista del suo ormai maturato storicismo illuministico-romantico, segnava una esatta e netta interpretazione di quel mito satanico; nella

⁴ Op. cit., pp. 92-93.

prosa polemica egli individuava quella che era la sua posizione, non dettata da un bestiale e nemmeno semplicemente balordo anticlericalismo: perché quasi saremmo tentati di raffrontare il Satana del Carducci con l'Anticristo di cui ha parlato recentemente il Croce e in cui il filosofo napoletano, pur aborrendo da forme chiliastiche di pensiero e da forme mitologiche, ha voluto dal suo punto di vista adombrare il pericolo del comunismo.⁵ Ciascuno ha i suoi miti, e non si tratta di miti e ossessioni private, perché quando riscontro nello stato d'animo di molti; a coloro che volessero sorridere del Carducci cantore di Satana, vorremmo domandare se essi, nella loro trepidazione di conservatori e di borghesi stanchi, hanno sorriso allo stesso modo delle pagine del maestro napoletano. Si tratta dell'ondeggiante trepidazione per l'oscuro avvenire che tutti in un modo o in un altro ci portiamo dentro, e il Carducci ebbe fortissima quest'apprensione per il possibile ritorno delle superstizioni medievali, che si allevano alle tirannidi già combattute dal suo maestro Alfieri. Sicché c'è da osservare che il tono compatitorio per il Carducci e per tutte le polemiche che per un ventennio si fecero sul Satana carducciano procede sempre da avversione letteraria e da quel fondo superstizioso-cattolico che si annida nell'anima di ogni letterato italiano: anche gli ultimi ermetici che spingono in fuori il labbro diffidente e schifiloso nel sentir parlare del Carducci, che essi credevano di aver seppellito definitivamente, si fanno clericali d'un nuovo clericalismo, per la difesa della loro non so quale arcadia nuvolosa o esistenzialistica angoscia. Si può avversare un mito, ma bisogna rendere giustizia storica a tutti quelli che idoleggiano ardentemente il loro mito, perché si tratta di intelletti superiori (e l'ardore e la coerenza del loro idoleggiare ne è la prova), la cui preoccupazione non può essere dettata da meschini interessi, ma da un'ondeggiante e dolorosa trepidazione per l'oscuro domani.

Nel seguito della polemica, il Carducci spiegava chiaramente qual'era la sua preoccupazione: egli voleva condurre la lotta contro l'ascetismo medievale, che è sempre rinascete, ma ancora più contro la teocrazia che avanza le sue pretese temporalistiche sotto il manto di quelle ascetiche rinunzie. Non bisogna dimenticare che dal '60 all' '80 si visse, sì, sotto governi liberali, ma di liberali moderati che avevano accettato i principi della religione nuova del secolo del liberalismo, solo in superficie, conservando dentro lo spirito e la nostalgia per il vecchio assolutismo, sempre buon alleato di una religione di stato. La formula «per grazia di Dio» agli occhi del Carducci era il simbolo che improntava ancora tutta la politica del suo tempo; ecco perché l'illustrazione disinteressatamente storica, anche se polemica, a un certo punto si volgeva in lui ad essere ragionamento politico contro il moderatismo e lo spirito clericale che moveva il governo d'allora. Il Carducci ricorda tre cose di quel governo, che risiedeva a Firenze, nel palazzo di Ugo di Toscana: l'obbligo dell'insegnamento della dottrina cristiana nelle scuole elementari; gli amorevoli consigli che i direttori generali della pubblica Istruzione soffiavano sotto sotto ai filosofi hegeliani, dicendo che essi erano pur liberi di insegnare la loro filosofia, ma che, santo cielo, «il mistero almeno quello della Trinità e della Redenzione e dell'Incarnazione» bisognava ammetterli e sostenerli; infine il favore partigiano accordato alla filosofia d'un filosofo molto vuoto e molto vano, Augusto Conti, che, alleandosi al gusto manzoniano e al gusto zanelliano, annacquava la cultura disinteressata nelle pilette delle chiese di Maria.

Qui si innesta la sua avversione non solo al manzonismo degli stenterelli, ma al manzonismo chiesastico che si appiattava in quei dibattiti dei linguaioli fiorentini. Il Carducci giovane avversò il Manzoni, non soltanto per ragioni politico-religiose, ma per ragioni più propriamente letterarie, perché a lui uomo apollineo interessava soprattutto lo sviluppo di quella tradizione del linguaggio poetico a cui tendeva con tutte le sue forze, perché il Manzoni agli occhi suoi avrebbe interrotto cotesta grande tradizione passando dal bellissimo verseggiare dell'*Adelchi* alla prosa casalinga dei *Promessi Sposi*. Per il Carducci la poesia veniva lodata sempre per se stessa per la sua araldica capa-

⁵ Cfr. *Filosofia e Storiografia*, 1949: *L'anticristo che è in noi*, pp. 312-319.

cità d'espressione e capacità rappresentativa, mentre la prosa narrativa era combattuta o giustificata nel migliore dei casi per la sua nascosta polemica politica e religiosa. Arte disinteressata quella del poeta, del povero manovale che lancia il suo strale d'oro contro il sole, guarda e gode e più non vuole; arte sotterranea quella del narratore o del prosatore, che può facilmente convertirsi nell'oratoria dell'insegnamento e della polemica. S'intende bene che era la colpa stessa che il Carducci commetteva nei suoi versi giambici, che egli, per pregiudizio dei generi letterari, riteneva in un certo senso immuni dalla tate dell'oratoria.

Però, poiché si discorre tanto del provincialismo del Carducci, bisognerà aggiungere che egli aveva l'occhio anche a quella che era la situazione politica non soltanto italiana ma altresì europea. E se la prendeva contro i letterati e i politicizzanti italiani, che avevano bisogno di un guanciale per riposare l'animuccia trafelata e stanca e di incurvare il capo alla benedizione di padre Cristoforo e di andare in visibilio ai miracoli raccontati da frate Galdino, quando va alla cerca delle noci dalle comari, mentre con quella sua aria melensa, o almeno immelensita nella interpretazione dei chiosatori del tempo, avrebbe insinuato l'ossequio alle forme superstiziose e miracolistiche per gli interessi del suo convento. Ma egli se la prendeva anche contro i filosofi tedeschi, che ascoltavano ossequiosi la parola di Federico Guglielmo IV, il quale tentava di ribadire e aggravare la stessa formula della «grazia di Dio» auspicando un ritorno al riconoscimento regio secondo la vecchia formula assolutistica metternichiana. Il re di Prussia proprio in quegli anni aveva evangelizzato in un suo discorso la necessità del diritto divino e aveva insinuato che troppi erano stati gli assalti che la chiesa e i fedeli avevano sofferto, e che bisognasse pur credere ad ogni modo che il Messia è proprio il legittimo figliuolo di Dio padre, che il credere altrimenti fosse mala cosa e a lui oltre ogni dire spiacente. Ora l'ingenuo e fiero poeta ritrovava che l'ossequio dei filosofi di Berlino al loro re avesse risuscitato e messo in giro troppe idee retrive «acute ed eminenti di certo, ma, a dire il vero, un cotal po' vaporose, come appunto le cime dei loro abeti» e si doleva che sotto quella vaporosità religiosa si nascondesse una vocazione decisamente guerriera ed imperialistica: «Ma acute ed eminenti e nient'affatto vaporose e tutt'affatto solidamente metalliche sono anche le punte degli elmi dei corazzieri del re teologo».⁶

Al critico giornalistico Kappa, che gli opponeva la tesi che la Chiesa cattolica avrebbe potuto vestire il suo demonio con la luce divina dell'angelo celeste e che il prete di Roma, mutando il nome di Satana in quello di Geova, avrebbe potuto dell'empio inno carducciano fare un cantico ortodosso, il poeta risentito opponeva che il suo Satana non aveva di angelo nulla: «Io con gli angeli non me la dico, gli lascio stare a mezz'aria tra cielo e terra, in compagnia dei passerotti e degli scrittori vaporosi», e qui seguiva una felice ipotiposi del suo Satana, presentato come un Dio calato su questa terra: il Dio pensiero, il Dio ragione, il Dio libertà.

3. SEPOLTURA STORICA DEL «SATANA» CARDUCCIANO.

D'accordo tutti che dal punto di vista letterario l'inno carducciano è una filastrocca di facili versicoli, in cui sono condensate molte idee spicciolate che l'Europa aveva ereditato dalla propaganda dell'illuminismo e poi del romanticismo; ma molti italiani non erano ancora arrivati nemmeno a questo, perché sotto quelle sedicenti forme moderne di liberalismo essi riposavano sul sedimento vecchio del pensiero confessionale. Però l'inno carducciano in Italia fu come un testo di esercitazione per tutti i ritardatari, che approdavano per la prima volta al mito della ragione e della libertà. Talvolta certi nomi scandalosi, come quello di Satana, finiscono col colpire più direttamente l'immaginativa

⁶ Op. cit., pp. 104-107. Cfr. CROCE, *Storia d'Europa*, pp. 178-179.

dei sensitivi e col catalizzare gli interessi sparsamente vaghi di una moltitudine. E in questo il Carducci fu ottimo politico.

L'Italia unificata dopo il 1860 aveva bisogno di togliersi d'addosso il tegumento di tanto vecchio dottrinarismo pietistico e il nostro cantore ebbe questo merito, di indicare i motivi nuovi che guidavano l'Italia nel suo nascosto cammino, scegliendo il nome sforscescente di Satana. Non soltanto i clericali furono colpiti da quel nome, ma un po' i rappresentanti di tutti i partiti, anche di quelli che si credevano tanto avanzati e che facevano rabbrivire i benpensanti, e il caso di Quirico Filopanti insegna:

I democratici politici sbofonchiarono, i filosofi compassionarono, i clericali.... nei giornali e per lettere più o meno anonime mi promisero l'inferno senz'altro: fino il bordello spalancò tutte le sue camere, per dirmi: — Fatti in là, tu sei indecente —, e la fogna mi sbuffò in viso una tanfata di indignazione.

Lo scrittore, che era sempre un vigile *rhétoricien* e un vigile critico di sé, non s'illuse mai un momento sulla felicità del suo parto poetico; egli semmai si rimproverò la viltà di aver abdicato all'arte, per l'amore di un'idea che tardava a farsi strada in Italia:

L'Italia col tempo dovrebbe innalzarmi una statua pe' l' merito civile dell'aver sacrificato la mia coscienza di artista al desiderio di risvegliare qualcuno e rinnovare qualche cosa. Mi raccomando che la statua sia brutta bene, proprio come una di quelle che accennai più a dietro e come ai nostri scultori non sarà difficile farla. Sia brutta, o madre Italia, sia brutta, perché allora io fui un gran vigliacco nell'arte.⁷

Ma quel che più ci impressiona della difesa del Carducci sono le battute dove egli insiste col dire che il suo Satana non significava ateismo, compiacendosi di ripetere con Enrico Heine: « Io non appartengo agli ateisti: essi negano, io affermo ». Gli avversari, s'intende, ed erano un po' tutti in Italia, non gli diedero ascolto. Un collaboratore dell'*Italia Centrale*, un giornale di Reggio Emilia, ironicamente sottolineava che la felicità, la bellezza sono cose altamente umane e non bestemmabili, come avrebbe voluto l'inciviltà dell'ascetismo; infatti il Carducci a detta di questo suo critico sarebbe stato un bontempone che viaggiava in prima classe, un bontempone a cui piacevano le violette, quelle s'intende alla Dumas. Un altro signore, suo vecchio amico, gli rimproverava che quel suo Satana non aveva niente di originale, che esso era derivato dalla *Storia di Francia* del Michelet, e il Carducci a rispondere che non soltanto Michelet era stato il suo suggeritore, ma anche Heine, Quinet, Proudhon e altri scrittori, che parlavano dalla più avanzata Francia.

Più velenosa, naturalmente, era la critica dei foglietti clericali che anche allora avevano l'abitudine di ingiuriare e di fare delle oblique insinuazioni; il giornale « L'unità cattolica » cavava fuori proprio il libretto delle *Rime di S. Miniato*, dove c'è una lauda spirituale sulla processione del *Corpus Domini*. Ma proprio in quella lauda spirituale è raffigurato Cristo con gli stessi colori che il Carducci doveva riprendere in una poesia per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, del 30 novembre 1868, dove ricorrono i semplici e freschi versi: « O allor che dal Giordano ai freschi rivi... » e che si vede oggi riprodotta (vedi le burle della storia!) in antologie di poeti cattolici. In vero questo Cristo gentile (che pure a noi appare un Cristo un po' rugiadoso da loggia massonica) non è stato mai rinnegato dal Carducci, perché faceva parte di quella ideologia d'un vago cristianesimo quale è sempre piaciuto ai piccoli borghesi che vogliono darsi delle arie di indipendenti e di spregiudicati, ma che pur non approdano a un'intuizione radicalmente nuova della loro vita religiosa.⁸ Ma il suo censore clericale voleva metterlo in contraddizione (le solite contraddizioni in cui sono forti scopritori questi apologeti da sagrestia),

⁷ *Confessioni e battaglie*, *Levia Gravia*, pp. 142-143.

⁸ Nella lauda *Per la processione del Corpus Domini*, ci sono versi come questi: — Egli è l'Isacco de' l' buon tempo antico Che dona a' l' ferro il bel collo gentile. E guarda il percussor con volto amico, E gli si atterra semplice ed umile.

tra il Carducci del '57, quando Pio IX comandava a Bologna e il granduca di Toscana a S. Miniato e correa l'andazzo della religione, e il Giosuè Carducci del '69-'70 nel nuovo andazzo dell'empietà, quando comandavano Giovanni Lanza a Firenze e il conte Bardsone a Bologna. Il Carducci, come tutti i galantuomini, ebbe l'ingenuità in quell'occasione di difendersi (valga invece contro cotali bricconi l'ammonimento del nostro padre spirituale fra Cristoforo di Pescarenico: «Le parole dell'iniquo che è forte, penetrano e sfuggono. Può adirarsi che tu mostri sospetto di lui, e, nello stesso tempo, farti sentire che quello di cui tu sospetti è certo: può insultare e chiamarsi offeso, schernire e chieder ragione, atterrire e lagnarsi, essere sfacciato e irreprensibile. Non chieder più in là»), e di ricordare il suo sonetto a Pietro Metastasio che risale al 25 agosto del 1853, in cui si parla del *secoletto vil che cristianeggia* e dell'ipocrita nota che era stata apposta al verso, per placare le apprensioni del tipografo.⁹ Ricordava ancora come egli nel '56 avesse osato scrivere la poesia sul *Beato Giovanni della Pace* («Oggi mai che ritornati Son di moda e stinchi ed ossa E nemmeno gl'implecati Son sicuri nella fossa Anche a voi la quiete spiace Fra' Giovanni della Pace?»), e dove ricorre una mordente ipotiposi del povero fra' Giovanni, «Ritto ritto su l'altare, E briachi per gli scanni I canonici a russare, E i devoti bisbiglianti Di cambiali e di contanti», e delle donne che passano docili e compunte in sacrestia «Invocando la madonna Quando s'alzano la gonna».¹⁰

Ma il Carducci avrebbe avuto una ragione ben più valida da opporre: che in lui era fortissimo il gusto retorico della poesia e pur di fare buoni versi e di arieggiare l'antico avrebbe accettato, come accettò di fatto, occasioni sacre e profane al suo poetare, dalla lauda del *Corpus Domini* all'ode *Alla beata Diana Giuntini* di S. Maria a Monte. Ma ora che la polemica contro il Carducci è conclusa almeno per questi motivi (c'è qualche critico che dalla cattedra ne fa perfino un poeta fortemente assetato di Dio, per quel bruttissimo *enorme*: «Meglio oprando obliar, senza indagarlo Quest'enorme mister dell'universo!») c'è da dire che il Carducci una fede religiosa la ebbe sempre e fu quella deistica quale si formò nell'atmosfera delle dottrine illuministiche e poi mazziniane. Di tutti i suoi versi, cosiddetti anticlericali, ormai esauriti e consunti, soltanto due potrebbero esserne accolti ancora oggi: «Che m'importa di preti e tiranni? Ei son più vecchi dei lor vecchi dei». Ma c'è da lamentare che queste uscite fossero episodiche e momentanee, dovute a uno sprazzo e ad una estrosità polemica e non a un pensiero consapevolmente storico di chi vede effettivamente sepolte nel mondo moderno le superstizioni medievali.

Già in questa rivista abbiamo in altra occasione distinto la diversa ispirazione dei polemisti contro la chiesa cattolica dal Sette al Novecento: i cattolici anticurialisti nel '700 (Pietro Giannone fu fermissimo cattolico, pur nel suo acceso anticurialismo che gli procurò la lunga prigionia e lo sperdimento della sua fama di scrittore); i deisti-anticlericali nell' '800; gli acattolici laicisti, cioè a dire gli immanentisti, nel '900: le tre parole diverse indicano tre fasi assai diverse della lotta politico-religiosa che si è combattuta in Italia da tre secoli. Il Carducci appartiene proprio alla seconda fase, del deista anticlericale, ed è una distinzione questa necessaria perché non si facciano più confusioni tra il suo sentire religioso, che non è più il sentire di un cattolico, ma il sentire di un credente con una sua vaga chiesa che ha per tabernacolo il petto stesso dell'uomo, e il suo anticlericalismo; e infine non si faccia confusione tra il laicista del '900 che è un immanentista assoluto e per cui Dio vive come Dio nella storia e l'avversione del laicista contro ogni invadenza totalitaria, vuoi della chiesa cattolica, vuoi della chiesa protestantica, vuoi della chiesa maomettana o di altre chiese che possano mai sorgere: ciò

⁹ «Intendi del violar che fa il secolo il santissimo linguaggio della nostra religione con introdurlo, a gran vergogna di chi porta ciò in pace, anche in opere profane profanissime: di che scriveva il Niccolini che «fra l'altre vergogne del secolo vi ha quella di abusare del linguaggio del cristianesimo»; *Opere*, edizione Le Monnier, vol. I, p. xv. La nota cautamente schermitrice è sparita dall'edizione degli *Juvenilia*.

¹⁰ Cfr. la lettera a G. Chiarini, 18 maggio 1856.

che non ha nulla che fare col vecchio anticlericalismo. La religione è eterna ed è vera, dice l'immanentista, ma le singole religioni sono false per chi le guarda dal di fuori, perché appaiono tutte parto dell'immaginativa degli uomini, imposto agli altri per spirito ecclesiastico-politico. Nessuno amerebbe più combattere contro Giove, contro Marte e contro Venere e i loro sacerdoti (« Ei son più vecchi dei lor vecchi dei »), né alcuno vorrebbe scrivere inni a Febo Apolline soltanto per far dispetto ai cantori della Cappella Sistina del *Tantum ergo* e del *Pange lingua*. Anche in questa rievocazione che abbiamo fatto del Carducci « satanico » non abbiamo per nulla voluto riattizzare vecchie polemiche, ma soltanto siamo stati preoccupati di spiegare il processo storico attraverso cui passò l'anima e la mente dell'onesto poeta della Versilia, e di mostrare con un esempio lontano quanto sia lento e difficile lo svolgimento delle idee rinnovatrici e salutari. Il Carducci si augurava che, sepolto l'antico avversario, cioè a dire Geova, Satana si dileguasse anch'egli nel crepuscolo del vespro, perché spuntava il nuovo giorno. A noi pare di vedere spuntare i lontani albori di questo nuovo giorno, e però ci affrettiamo a dare sepoltura storica al Satana carducciano per riprendere la nostra diversa e sempre più persuasa opera, pacati e tranquilli.

Marina di Pietrasanta, maggio 1949.

LUIGI RUSSO

PROBLEMI RISORGIMENTALI NEI QUADERNO QUARANTOTTESCO DI « RINASCITA »

Già da molti sono state tirate le somme degli studi italiani usciti di questi ultimi tempi in occasione del centenario quarantottesco (ne indichiamo tre particolarmente utili, quella di Luigi Bulferetti in « Belfagor », anno IV, num. 1; quella di Paolo Alatri in Quaderno di « Rinascita » e quella di Alberto Caracciolo in « Società », anno V, num. 1). Scorrendo queste rassegne, anche soltanto con la preoccupazione di andar cercando indicazioni bibliografiche, s'arriva a concludere che, dopo tutto, gli studiosi italiani, impegnati in un'ampia e a volte acuta battaglia di discussioni, non hanno « celebrato » il '48, ma hanno posto problemi nuovi e hanno contribuito, in diversa misura, ad allontanare dalla nostra tradizione scientifica, la retorica storiografia agiografica. Ma non si trattava tanto di sfatare grossolane leggende che posson essere particolari, quali quella carlalbertiana o quella di Pio IX, quanto di eliminare o di restringere certe costruzioni storiografiche che portavano a credere a moti inaspettati, incomposti e sovvertitori nel popolo, a lotta di semplici e astratti ideali, a lotta tra personalità e gruppi che si contrapponevano per la forza di concezioni istituzionali che parevano aver basi puramente culturali, che portavano a crear dei miti e degli idoli là dove la scena appariva più teatralmente vivace e drammatica e facevano dimenticare i retroscena, le ragioni lontane e prossime. E di conseguenza si trattava di collegare gli avvenimenti quarantotteschi alla passata storia europea, di vederne l'addentellato con la rivoluzione francese, come la fase di un medesimo processo, l'avvento borghese: di legare maggiormente il nostro '48 a quello europeo: di non considerarlo come un'esplosione: di fermar l'attenzione sulla partecipazione delle forze popolari e stabilire il peso e la funzione che esse ebbero: di studiar quindi i rapporti tra movimenti nazionali e movimenti socialisti.

La pubblicazione che maggiormente ha posto questi interrogativi e che ha voluto in parte avviare a delle conclusioni, è stata *Il 1848. Raccolta di saggi e testimonianze* (« Quaderni di Rinascita », I, Roma, 1949, pp. 153, a cura di Gastone Manacorda). Già nella *Premessa* appare chiaro l'assunto della raccolta. Partiti dalla constatazione che « la storiografia liberale sembra aver assunto come suo compito non farci più comprendere nulla, per riduzione della storia a processo astratto di posizioni ideali » e poiché dapprima s'era rilevato « l'affiorare proprio in questi ultimi tempi della nuova leggenda

clericale papalina, secondo la quale sarebbe da celebrare nel '48 italiano la saggezza dei governi reazionari e dei loro ministri, mentre dalla parte del popolo e in particolare nelle sue file più avanzate non sarebbero stati altro che confusione di propositi politici e desiderio incompasto di sovvertimento», ci si vuol richiamare alle esposizioni critiche e ai giudizi degli storici della scuola democratica, di Carlo Cattaneo prima di tutto, per avere almeno un punto di partenza sicuro. Dalla constatazione della partecipazione del popolo nella rivoluzione del '48, si passa all'affermazione che «tutta la evoluzione successiva sarà determinata dal nuovo schieramento di forze di classe che, palese in Francia sin dall'inizio dei moti quarantotteschi, affiora a poco a poco in tutto il resto del Continente» e che per noi italiani il '48 rimane, malgrado tutto, malgrado cioè che l'evoluzione successiva, come in tutta Europa, sarà dominata dal prevalere della corrente moderata, l'anno in cui il nostro paese «per una spinta che viene dal popolo e dalla parte migliore delle classi colte, torna a dare un contributo attivo alla storia d'Europa». Si tratta adunque di sondare il valore di questa «spinta» popolare, che è il problema centrale della raccolta, e sul quale non concordano tutti i collaboratori. Ma vi son anche interessanti accenni, già nella *Premessa*, come quello sulla mancanza di iniziativa della borghesia di fronte a trasformazioni sociali impellenti, quale l'arretratezza delle campagne.

Primo avvio allo studio della «spinta» popolare vien dato dal Togliatti nell'articolo *Il centenario del «Manifesto del Partito Comunista»*; a parte gli spunti polemici per il rispolveramento del Considérant e delle Encicliche sociali, e la acuta osservazione sull'ombra di fatalismo obiettivo nell'opera del Labriola, sono notevoli le affermazioni che il *Manifesto* «unisce di fatto, per la prima volta, classe operaia e socialismo, distruggendo per sempre la possibilità stessa di un utopismo razionalistico o giusnaturalistico» e che «la rivoluzione del '48, distruggendo quel residuo teocratico e feudale ch'era la Santa Alleanza, segna per i centri decisivi della vita economica ed europea il definitivo affermarsi degli ordinamenti borghesi capitalistici. Il capitalismo domina, dopo il '48, l'Europa; ma appunto perché è arrivato a questo grado del suo sviluppo, il suo antagonista, il proletariato, si afferma come forza autonoma». L'assunto che il Togliatti s'è proposto, di dimostrare cioè come non a caso il *Manifesto* esca nel '48, come esso sia il primo grido di un proletariato che dal quel momento si avvia a riconoscersi come classe «in sé e per sé», come nonostante che in Italia non vi fosse ancora un proletariato vero e proprio, anche per noi esso è elemento ineliminabile di considerazione storica, in quanto manifestazione di una nuova classe che si presentava all'Europa e contro la quale, sin dal '48, è condizionata la lotta del ceto borghese, questo assunto è in effetti il filo conduttore di tutto il volume e di gran parte dei saggi seguenti.

Vorremmo tuttavia dire di alcune annotazioni che, insieme a quella della *Premessa* e soprattutto insieme alle successive negli altri saggi, sono il pregio (e nel tempo stesso il difetto) della raccolta tutta. Si tratta di suggerimenti, di annotazioni in margine, di brevi scorci, addirittura di chiari consigli ad occuparsi di dati argomenti, di dati problemi, che la storiografia nostra ha lasciato in sospeso o trascurato e che non sono soltanto risultato della concezione storica di cui è nutrita la raccolta; di qui il suo pregio, di qui il suo difetto, ché la raccolta, per la loro maggior parte, questi suggerimenti non svolge. Quando il Togliatti (pag. 13), accennando all'attività del Marx e dell'Engels, e poi del solo Engels, per più di vent'anni dopo il '48, nell'organizzazione delle forze proletarie, dice che questo è un periodo della loro vita tra i meno studiati, dice giusto e rileva una mancanza dei nostri studi socialistici. Esula dagli scritti della raccolta, ma non può esser differita l'attenzione sull'argomento e per esso forse più che per altri v'è già una breve letteratura. Il Togliatti cita in nota (pag. 11) la nota lettera del Marx al Weidemeyer del 1852, così pure Ernesto Ragionieri nel «Nuovo Corriere» del 19 marzo 1949 ne citava una sempre al Weidemeyer del 1851; la prima concernente il *Manifesto*, la seconda le cose italiane. Questo è indice sufficiente per augurarsi che uno

spoglio degli epistolari del Marx e dell'Engels ad altri (al Lassalle ad esempio) venga compiuto, se si vorrà parlare con tranquilla informazione dei due maestri del socialismo riguardo alle vicende nostre.

Così nell'articolo di Emma Cantimori Mezzomonti, che riprende il suo commento già noto al *Manifesto* (Torino, Einaudi, 1948) e che di quelle che erano le attente e ormai indispensabili introduzioni alle singole parti del *Manifesto* fa una limpida e organica fusione, troviamo accenni preziosi. Questo della Cantimori Mezzomonti, è, senza dubbio, degli scritti a carattere erudito-storico della raccolta, il migliore. Ella indica come data di pubblicazione del *Manifesto* l'ultima settimana di febbraio, tratteggia la storia della Lega dei Giusti e dei suoi rapporti con il Marx e l'Engels, il mutamento della denominazione da Lega dei Giusti in Lega dei Comunisti nel '47, le trasformazioni apportatevi dal Marx e dall'Engels, l'azione dell'Engels, i *Principi del Comunismo*, la stesura del *Manifesto*.

Vi sarà qualcuno che di fronte a questi studi sul *Manifesto* in sede di '48 risorgimentale si chiederà che cosa mai essi hanno a che fare con la storia della formazione dell'unità nazionale nostra e di altri paesi europei; vorremmo ricordare a questo proposito le parole con cui Rodolfo Mondolfo nel 1934 presentava la biografia dell'Engels di Gustav Mayer (a cui si riferisce la Cantimori Mezzomonti trattando dell'abbozzo dei *Principi del Comunismo*): «... né la loro personalità [del Marx e dell'Engels] può intendersi senza un'adeguata conoscenza delle condizioni e degli avvenimenti storici internazionali e delle correnti culturali del tempo, né la storia degli accadimenti e sviluppi dell'età loro e della successiva si potrebbe ricostruire prescindendo dalle personalità e dall'azione loro ».

L'articolo di Franco Cagnetta (*Le traduzioni italiane del « Manifesto del Partito Comunista »*) è una storia analitica della diffusione del *Manifesto* nel movimento socialista italiano, diffusione tarda e lenta, dato che, come accerta il Cagnetta, la prima traduzione, in contrasto con l'asserzione contenuta nel proemio del *Manifesto* stesso e altresì in contrasto con uno studio dell'Adoratsky del '38 che indicava come prima la traduzione con la prefazione dell'Engels, apparve in Italia nel 1891. L'articolo del Cagnetta, così conclusivo per quel che riguarda il suo tema, apre tacitamente altre ricerche; innanzi tutto i rapporti tra l'Engels e i socialisti italiani, in particolare il primo periodo, con il Cafiero e il Bignami e la lodigiana « Plebe », poi dal '72 in su sino alla costituzione del partito operaio, i rapporti delle sezioni milanesi fondate dal bakunista Pezza e da Thomas Cuno, del torinese Terzaghi, delle associazioni operaie di Bologna e di Napoli, pugliesi e siciliane con il Consiglio di Londra dell'Internazionale. Queste ricerche sarebbe necessario fossero condotte tenacemente in Italia per quella storia del movimento operaio italiano che aspetta, non diciamo di essere scritta ancora, ma di aver i suoi documenti disotterrati e individuati, e regione per regione, tanto per non ricommettere l'errore di troppa storiografia risorgimentale; Carlo Morandi nel 1946 scriveva che quel che importa è oggi studiare le pagine dei nostri marxisti sia ortodossi che revisionisti, in stretta connessione con lo sviluppo del movimento socialista nella penisola. Ad esempio, il Cagnetta cita (pag. 21) la lettera del Marx al giornale fiorentino « L'Alba » del luglio 1848, la cita di nuovo Mario A. Manacorda nell'articolo *Marx ed Engels sul '48 italiano*, a pagina 149 si riparla del giornale fiorentino nell'articolo del 25 luglio 1848 apparso nella « Neue Rheinische Zeitung » e in quella del 3 luglio, la « Deutsche Brüsseler Zeitung » del 24 febbraio 1848 porta un articolo dell'Engels rivolto al giornale lucchese la « Riforma »; dopo gli studi dell'Andriani del '21, che v'è di nuovo nella nostra letteratura storica a questo proposito? Il Cagnetta riferisce dal *Marx-Engels Archiv* del Riazanov che il Marx conosceva la nostra lingua e che nel '43 leggeva il Machiavelli, ma anche dall'epistolario con l'Engels e dalle altre sue opere, risulta ampiamente questa conoscenza e la cultura italiana del Marx, dal Machiavelli al Galiani, da Dante al Tasso.

E son giuste le parole del Manacorda quando dice che agli italiani è mancata

finora non l'opportunità ma piuttosto la voglia vera e la capacità di intraprendere un'opera organica sullo studio del Marx e dell'Engels intorno alla rivoluzione nostra del '48; essi non la fecero e la fecero invece per la Francia. Intanto, è merito della raccolta che non sia più un privilegio da iniziati, come diceva il Labriola, il leggere almeno una scelta di quegli scritti. (Non vediamo però nell'Appendice, due articoli sul Radetzky apparsi nella « Neue Rheinische Zeitung » del settembre, uno sul Radetzky e il Cavagnac e l'altro sul sistema paternalistico del generale austriaco, che avrebbero interessato). Manca ancora, adunque, nella nostra storiografia, un serio studio sul '48 italiano e il Marx e l'Engels, manca uno studio sull'Engels e i socialisti italiani — e speriamo che ne sia avvio la pubblicazione delle lettere del Labriola —, manca uno studio intorno alla cultura italiana su Marx. L'articolo del Manacorda offre altri spunti; la polemica per la « rivoluzione su comando » del Mazzini, che si potrebbe allargare in uno studio sulle critiche marxiste alle rivoluzioni su comando (ad es. anche alla tentata spedizione herweghiana) e l'attenzione del Marx, nel 1853, alle parole di Aurelio Saffi e l'invito ai mazziniani di « occuparsi seriamente delle condizioni materiali della popolazione italiana delle campagne, se vogliono trovare un'eco al loro grido « Dio e popolo » » (« New York Daily News », 4-IV-1853). Vi sono degli accenni a questo proposito in Nello Rosselli *Mazzini e Bakounine*.

Le pagine del Gramsci sono di una straordinaria chiarezza; sulla funzione subalterna del partito d'Azione, sulle antinomie del Pisacane, sulla « acutezza » non acuta del Ferrari, sulla funzione positiva del giacobinismo nella Rivoluzione: « Se in Italia non si formò un partito giacobino ci sono le sue ragioni da ricercare nel campo economico, cioè nella relativa debolezza della borghesia italiana e nel clima storico diverso della Europa dopo il 1815. Il limite trovato dai giacobini nella loro politica di forzato risveglio delle energie popolari francesi da alleare alla borghesia, con la legge Chapelin e quella del « maximum » si presentava nel '48 come uno « spettro » già minaccioso, sapientemente utilizzato dall'Austria, dai vecchi governi e anche dal Cavour (oltre che dal Papa) ». Il Gramsci accenna ad una importante indagine che sarebbe da farsi, alle differenze, cioè, tra la Francia, la Germania, l'Inghilterra e l'Italia nel processo di presa del potere da parte della borghesia, e che è problema ben importante nel quadro storico europeo qualora si considerino, come vorrebbe e giustamente il Gramsci, sempre volto a riportare il nostro risorgimento in un più largo ambito internazionale, legate la questione nazionale e l'avvento della borghesia. Così l'enunciazione dell'esistenza nel Cavour di una certa deformazione professionale del diplomatico, e il problema della direzione militare nel '48, che era questione più vasta della direzione dell'esercito e della determinazione del piano strategico che l'esercito doveva seguire, la conseguenza disastrosa dell'assenza di una politica popolare a questo riguardo nel '48, concludendo che « quanto più un esercito è numeroso, in senso assoluto, come massa reclutata, o in senso relativo, come proporzione di uomini reclutati sulla popolazione totale, tanto più aumenta l'importanza della direzione politica su quella meramente tecnico-militare ». Su questo argomento si svolge lucidamente con nuove e chiarificatrici osservazioni l'articolo di Roberto Cessi, *Il problema della guerra nel 1848 e nel 1849*; partito dalla constatazione che il problema della guerra in Europa e particolarmente in Italia fu soprattutto un problema politico più che militare, il Cessi spiega il successo iniziale dell'ondata rivoluzionaria con il fallimento della politica del Metternich e la ripresa dello slancio offensivo austriaco si ebbe « quando l'efficacia del fattore politico si affievolì e considerazioni strettamente militari prevalsero sopra quelle politiche ». Il Cessi insiste sulla concordia che tutti i governi, con obiettivi diversi, Austria e Sardegna, come tutti gli altri stati italiani ebbero nel soffocare « l'altra guerra, quella che in un momento di esplosione audace, e forse folle, era nata sulla piazza ».

L'articolo di Dello Cantimori, *Appunti per ricerche sul 1848*, è l'articolo centrale della raccolta, quello che propone maggiori problemi per la storiografia quarantottesca, e, in effetti, quello che avrebbe dovuto dare gli indirizzi di ricerca per una rinnovata

storia del '48 alla raccolta stessa. Tre sono fondamentalmente le domande o, meglio, le *Fragen* che il Cantimori pone; a proposito dell'*annus mirabilis* «che dalle narrazioni appare in gran parte esplosione spontanea» (e già il Cessi aveva avvertito che «proprio il motivo della sorpresa mancava», parlando del Metternich a pag. 56), egli invita a una ricerca sulla preparazione della crisi. Fino a che punto il movimento fu consapevole, organizzato, fino a che punto fu spontaneo? mancanza di organizzazione, quando si esca dalle singole azioni, ma a molti parve il movimento un'esplosione preparata da lunga mano e vi erano le previsioni del Marx e dell'Engels e così degli avversari. Ma di tutta quella preparazione, quanto è consapevole e organizzato, quanto è lasciato al caso? La conclusione è che «forse il problema meriterebbe di essere affrontato da un punto di vista unitario: rapporti e discussioni fra i vari movimenti, collegamenti fra di essi» e particolare problema che dal primo discende è la storia dei rapporti tra il Buonarroti e buonarrotiani e il Mazzini e mazziniani che andrebbe considerata nella più vasta prospettiva precedente: il Cantimori indica successivamente le direzioni in cui dovrebbe svolgersi lo studio. Un secondo problema che lo scrittore pone e che servirebbe a chiarire alcuni aspetti del '48, è quello dei «*revenants*», di quegli uomini cioè, che sembrano tornare dal passato e rappresentare la «rivoluzione» perché furono negli eserciti di Napoleone o perché combatterono nel '20 o nel '31, che è problema di minore importanza o di più particolare ambito ma atto a spiegare meglio l'atteggiamento dei moderati. Un altro punto che il Cantimori propone al riesame, e non soltanto per l'Italia, è quello delle affermazioni dei principi «nazionali». Nazione, nazionalità, nazionalismo, son termini che hanno bisogno di un'indagine terminologica preliminare, così come uno studio su le influenze democratiche e quelle romantiche e su la mescolanza dei loro motivi «aiuterebbe a distinguere fra nazione e nazionalità, popolo, patria, patriottismo, nazionalismo e via dicendo» e per quanto riguarda il '48 a distinguere tra il moto democratico dei popoli, l'influenza di motivi romantici e l'interpretazione delle idee di popolo e di nazione da parte dei dirigenti.

Del neoguelfismo parlano il Bulferetti, il Candeloro, il Rodano e ne accenna l'Alatri nella sua rassegna bibliografica. Gli studiosi strettamente cattolici non sono d'accordo sul neoguelfismo e sul Gioberti; v'è una corrente gesuitica di severità verso il Gioberti e v'è la corrente che dimostra l'unitarietà e la consequenzialità del pensiero giobertiano, di cui il maggiore e più efficace sostenitore è Luigi Stefanini. A dir la verità, a noi pare che questo problema, sia pur rispetto al '48, al neoguelfismo, all'azione di Pio IX, all'influenza del neoguelfismo sui borghesi italiani, ecc., a un certo punto della prospettiva storica impallidisca e si introduca in un ambito religioso: del cattolicesimo o meno del Gioberti. È vecchia questione da lungo dibattuta il determinare se nel Gioberti ci sia stato un prevalere della dottrina filosofico-religiosa o della dottrina e dell'azione politica, e da qui quel discorrere del suo opportunismo ideologico nella determinazione della condotta politica. Il Rodano nella sua nota *Il «Primato» e il «Rinnovamento»* vede nel Primato l'unico grande *pamphlet* giacobino che sia apparso in Italia (ma lo è proprio?) e riconosce nel Rinnovamento l'opera liberale del «giacobino» Gioberti, per cui il Rinnovamento non è un passo avanti e come si discacciano i sogni ingannevoli, la borghesia italiana ha scacciato il Primato e ha esaltato l'opera giobertiana del '51 nella quale s'è riconosciuta e compresa. La conclusione è che l'eredità giobertiana è non il laicismo giacobino del Primato ma il clericalismo, alimentato dagli astratti separatismi, del Rinnovamento. Anche il Candeloro, parlando del Gioberti nel suo articolo *L'esperienza del '48 nel pensiero politico italiano*, pur mostrando le influenze dei socialisti francesi (Proudhon) sul Rinnovamento, di cui aveva già trattato l'Omodeo nel 1941 (A. Omodeo, *V. G. e la sua evoluzione politica*, Torino, Einaudi, 1941, pag. 93 e segg.) conclude che essa opera deve pur sempre essere riallacciata alla filosofia politica liberale. Il Bulferetti (*Il neoguelfismo*) distingue due forme di neoguelfismo, uno in certo modo progressista e borghese e favorevole talvolta a teorie laiche dello stato, l'altro curialistico, teocratizzante, aristocratico, e parla del giobertismo come di una specificazione

del neoguelfismo che si diffuse più tra la media e piccola borghesia, cittadina o no, tra il medio e basso clero e tra il popolo che s'inebriava per « reazioni psicologiche elementari ». Gli scrittori, cioè, di questa raccolta, non sono intervenuti nella questione della cattolicità o meno dell'azione politica giobertiana, ne hanno mostrato invece, ed è quel che conta in questa sede, i segni distintivi dalle altre correnti e il suo apporto nella dinamica storica.

Degli studi particolari, quello di Stefano Canzio sulla *Lotta di classe nel 1848 in Lombardia*, fa rimanere perplessi. Il Cantimori fa notare il grande apporto delle classi povere nelle Cinque Giornate, già il Togliatti e il Gramsci accennano a questo fatto, trascurato dalla precedente storiografia che si esaltava nel parlare d'unione di popolo quasi cercando nel consenso di tutti una riprova della giustizia della politica delle classi dominanti d'allora. Il Gramsci annotava l'esistenza di « una certa tendenza a sopravvalutare l'apporto delle classi popolari al Risorgimento, insistendo specialmente sul fenomeno del volontariato » e invitava invece a studiare la politica piemontese nel '48 e la questione dei volontari a conferma della cattiva direzione politico-militare; è storicamente pacifico ciò che il Gramsci dice, della direzione politica nella formazione della nazione italiana: il Gramsci parla di moderati e di partito d'Azione e nessuno storico può esulare dallo studio delle grandi correnti borghesi e democratiche quando voglia identificare i gruppi sociali dominanti nel nostro risorgimento. Il Canzio è portato a sopravvalutare in altro senso l'apporto del popolo al Risorgimento; inizia portando troppo in là il significato di una frase scritta dal Saffi nel '46 dove si parla del popolo che tende da per tutto a sollevarsi alle prerogative e ai diritti morali. Il Canzio sembra equivocare tra partecipazione alla rivoluzione e funzione dirigente della rivoluzione, la qual ultima funzione rimase costantemente in mano alla borghesia. Così non è negli scritti di Franco della Peruta e di Salvatore Francesco Romano, che son fra i migliori della raccolta. L'articolo di Vezio Crisafulli *Profili costituzionali di una rivoluzione mancata* non svolge a pieno il tema fondamentale, cioè i rapporti tra le varie costituzioni e le società in cui vengono promulgate, rimane una esposizione chiara del nascere e dei caratteri delle varie costituzioni ma non viene approfondito lo studio del terreno sociale al quale le costituzioni s'adattavano.

Certamente, come non mai, leggendo queste pagine riguardanti il '48 e il marxismo e il nascere dei movimenti operai in Italia, si scorge qual campo inesplorato sia tuttora questo per i nostri studi, come è utile promuoverli sempre più, per rilevare il legame stretto con la nostra storia di tali movimenti e correnti, come il marxismo non può essere considerato — checché se ne pensi — elemento esteriore ma interiore della nostra cultura e che ha dato uomini dai quali non si può prescindere nel disegno storico della nostra civiltà: valgano i nomi del Labriola e del Gramsci.

SERGIO ROMAGNOLI

CONTRIBUTI BELFAGORIANI ALLA STORIA DEL CONCILIO DI TRENTO

I. ORIENTAMENTI E MOTIVI.

Una raccolta di « contributi alla storia del Concilio di Trento e della Controriforma », uscita sotto l'insegna di « Belfagor », ha già, per quella sua origine, una sua ispirazione ed accento. Studiosi di diversa provenienza vi si sono incontrati; e, a quanto è detto nell'avvertimento, la prospettiva sarebbe stata più varia e il dibattito più vivace, se la cultura cattolica vi fosse stata più largamente rappresentata. I cattolici, o le anime più timorate, han preferito in questa occasione tacere o esprimersi *post fata* in sede propria (vedi « Civiltà cattolica » n. 7, 1949); più utile sarebbe stato, per i lettori eterogenei della Rivista, poter bilanciare, raccolti insieme, i pesi

delle due culture, la laica e la confessionale, su tema di quella importanza; e vedere i diversi pensieri e argomentazioni *incedere per ignes*. Ma, mancata o quasi questa collaborazione, perché almeno non provvedere ad aggiornare il bel saggio critico-bibliografico, pubblicato dal Calcaterra in *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana* (Firenze, 1937), che giunge fino al '36?

Per una visione generale della Controriforma, nei suoi rapporti con l'umanesimo e il Rinascimento, secondo quelle due diverse culture, si può tenere idealmente dinanzi lo scritto del Russo, che apre il *Cinquecento* dei suoi *Classici italiani*. Per il Russo il gran problema spirituale che si dibatte dalla fine del Medio Evo alla Controriforma è pur sempre di umanesimo, che prende varie caratteristiche nelle varie età, secondo la forza o rilassatezza del pensiero e del costume. E allora sarebbe da parlare « di un umanesimo filologico-psicologico (età di Cola di Rienzo e di Lorenzo il Magnifico), di un umanesimo artistico-etico (età di Leone X e di Paolo III), e infine di un umanesimo catechistico-filosofico (età del Concilio tridentino). « Nessuna difficoltà — avverte il Russo — su questo accoglimento del barocco nell'umanesimo, a battezzare questo terzo umanesimo sotto il nome di Controriforma.... Anche la Controriforma invero fu umanistica, ma la sua vitalità storica è in questo sopravvivente e sia pure sofisticato umanesimo, e non già nella parte autoritaria e censoria e soffocatrice che caratterizza tale civiltà, nelle sue manifestazioni etico-letterarie » (pp. xviii e xix).

Gli studi del « Quaderno » non riguardano quasi per nulla tali manifestazioni letterarie, ma più quelle morali, religiose, politiche, filosofiche; solo il saggio di G. Getto (« La letteratura ascetica e mistica ecc. ») discende dagli avvertimenti del Russo; o forse più da Brémond, del quale in ambedue avvertiamo qualche palese influenza. Sul tema della letteratura religiosa, devota e morale, oltre che su quella mistico-ascetica, si va lentamente creando una opinione più equa, che non fosse possibile durante l'Ottocento idealistico e protestantico; e l'opera del Brémond è una sorprendente rivelazione delle forze di una malfamata civiltà, che ha la sua fiorente provincia anche fra noi. Il conflitto maggiore è negli altri problemi, che investono l'uomo di oggi ancora, nella sua azione pratica — come cittadino, come pensatore, come religioso —, il quale ritrova dinanzi a sé, trasformati alquanto dal tempo ma pur discernibili, certi principi e norme e inclinazioni quali vigevano al tempo dell'Italia secentesca. Chiesa e papismo, stato e società, politica e partito, sono, da allora specialmente, diventati i simboli, storici e viventi, degli universali conflitti dello spirito, nei quali l'uomo orienta ed esaurisce la sua battaglia umana e civile. Dal De Sanctis, Settembrini, Burckardt, a Croce, Gentile, Cassirer, Cantimori, Russo; o dal Pastor ad Olgiati, Zabughin, Toffanin, Garin: ciascuno *habet sua fata* e conduce la sua lotta con la forza ch'è necessaria alla importanza del proprio principio. Chi credesse di poter accusare come passionali taluni di questi scritti, ricordi che la passione è sempre virtù commendabile, come quella che sola muove dal profondo il pensiero; e uno dei maggiori spiriti del secondo Cinquecento, qui ricordato, il platonico Francesco Patrizi, dice che essa, se può far velo allo storico, è tuttavia l'unica condizione a poter comprendere i fatti: « Da gli appassionati, o per odio, o per amore, egli non si può credere che venga il vero tutto intiero. Né può essere altrimenti. Ma se costui non dipende da veruno, et è libero d'ogni passione d'odio, et d'amicitia, egli la prima cosa non potrà sapere i consigli altrui. I quali sono tutto il momento, et tutto il peso del negozio » (*Della Historia*, in Venetia, 1560, p. 26).

Motivo ricorrente in questi saggi è quello di una Riforma, operante entro la Chiesa cattolica, dal Quattrocento al Sarpi ed oltre, lungo quel gran secolo di santi e mistici. Il Garin ne rintraccia la documentazione nella oratoria sacra del primo umanesimo, di sostanza tendenzialmente retorica e letteraria; e tale storia, limitata all'ambito della cultura fiorentina, « basterebbe largamente a smentire la tesi di una intrinseca irreligiosità o areligiosità dei dotti del tempo » (p. 8): poiché gli affiliati alle confra-

ternite religiose erano gli stessi dell'Accademia e del Convento di S. Marco. Riforma pur nell'ambito matrimoniale, sull'arduo tema del matrimonio clandestino: poiché era da salvarsi il principio della sacramentalità di esso e insieme da considerarsi la sconvenienza e confusione ch'esso avrebbe portato nella legge civile, specie sulla legittimità della prole (Jemolo). Riforma episcopale su base federalistica, senza intaccare il primato nominale del papato; ma il pericolo latente in tale concezione, che avrebbe favorito le aspirazioni nazionali, fece irriducibili i messi romani al Concilio, perché in opposizione alla giurisdizione del Pontefice, che si arrogava il diretto rapporto con i poteri temporali. Perciò il Concilio di Trento rinviava definitivamente il processo, intentato altra volta (nel Concilio di Costanza), sul limite delle attribuzioni papali; e tale politica della Chiesa è dal Miegge considerata erronea, in quanto, non ammettendo il sistema federalistico, obbligava gli stati a esercitare la violenza sui propri episcopati, ricreandoli con una struttura nazionale. Tracce di spirito riformatorio morale il Getto riconosce in Filippo Nerì, per l'influenza su di lui esercitata dal Savonarola, anche dopo la condanna della Chiesa; in Maddalena de' Pazzi, pur dentro i limiti di una coscienza ortodossia; e questi ed altri scrittori cattolici sono da togliersi all'influsso del Concilio di Trento, per la spontaneità e freschezza dei loro spiriti e scritti e per la libertà, a cui essi aspiravano, di un più genuino cristianesimo, pure ponendosi, sui comuni principi della fede, in netta e spesso aspra opposizione alla Riforma protestante. «Voce alta della costruttiva riforma cattolica» nel campo economico e sociale è, per il Firpo, quella del Campanella, la cui *Città del Sole* è «non programma rivoluzionario, ma messianica annunciazione» di una società più felice in un mondo rifatto secondo una più equa spartizione dei beni materiali e delle funzioni sociali.

Un nuovo approfondimento, in senso teologico-religioso, del pensiero e dell'opera del Sarpi è il saggio del Salvatorelli. Nell'animo del frate non c'era dissidio col dogma cattolico, ma con Roma, che era scesa sul terreno giurisdizionale e mirava a difendere i suoi diritti come «una organizzazione materiale, giuridica, né più né meno dello Stato». Ma guardando la lotta con l'occhio del Sarpi, sotto la sua fermezza ed animosità e sotto le apparenti dimostrazioni di simpatia verso i protestanti, c'era il rispetto per la Chiesa, in quanto espressione e simbolo del divino nel mondo. La contingenza del momento poneva il Sarpi sulla linea del protestantesimo; ma la sua fede lo manteneva invece «sull'altra, del cattolicesimo riformista italiano» (p. 144).

II. SPIRITUALITÀ CATTOLICA E GESUITISMO.

In generale questi storici e studiosi tendono a ridare spiritualità al cattolicesimo, in senso largo, della Controriforma, ma sono irriducibili avversari del gesuitismo, nel quale si sarebbe formalizzato il cattolicesimo tridentino. Si vedano particolarmente gli studi del Cantimori («Nicodemismo e speranze conciliari nel Cinquecento italiano»), del Firpo («L'utopia politica nella Contr.»), dello Spini («I trattatisti dell'arte storica nella Contr. ital.»): nei quali è più sensibile la mentalità che potremmo dire burckardtiana, cioè la storico-filosofica; mentre l'altra, la storico-umanistica, è invece più disposta alla conciliazione (Garin, Getto). Il «nicodemismo» del Cinquecento, di cui ci parla con vigorosa argomentazione il Cantimori, — una specie di acquiescenza ai doveri morali e religiosi della vita; a «servire all'apparentia più che all'essenzia della cosa»; il piacere del sottilizzare, per schermirsi da maggiori fatiche e responsabilità; il sentirsi «sempre di buona coscienza pur nella dissimulazione ecc.» —, è fenomeno che, già prima del gesuitismo, segna il tramonto del vero sentimento cristiano in Italia, al quale si sarebbe sostituita la sottigliezza dei «protonotari» tanto aspramente avversata da Calvino. Sullo sfondo di questa depressione dello spirito, che si nascondeva per conservarsi non avendo la forza di innovare, insorge la voce degli utopisti e degli storici, col loro messianismo e senso realistico, fantasia e pensiero, a preparare una società nuova e una nuova cultura. Lo studio del Firpo accom-

pagna, sulla linea di questo tema, il passaggio dal Rinascimento al Seicento. Sotto l'apparente uniformità, una vita diversa si muoveva nei quadri d'utopia, concepiti nel clima dei due tempi. I primi aspirano alla «restaurazione della legalità nella vita politica e al risanamento dell'acuto malessere economico conseguente alle gravi spequazioni nella distribuzione della ricchezza» (p. 81): il fatto religioso, non interpretato nella sua essenza, non appare così degno di nota, da essere pur esso investito dalla nuova esigenza e da subire perciò una trasformazione radicale. Ma l'assolutezza del concepimento teorico, quale troviamo nel Moro, nel Guevara, nel Doni, nel Patrizi, da spiegarsi con la tendenza platonizzante che prevaleva nella cultura, dimostra lo scarso interesse storico-politico di quei pensatori, i quali non avvertivano l'urto col proprio tempo, quanto mai lontani da poter ammettere le condizioni pratiche a rendere concrete quelle aspirazioni. Il Firpo riconosce la essenza ideologica di tali utopie, ma le toglie alla letteratura accademica, dove di solito gli storici le collocavano. Non c'è infatti antitesi tra Rinascimento e Controriforma; ma gli utopisti di questo tempo rappresentano «uno sviluppo coerente e continuo del razionalismo umanistico» (p. 87).

Solo che ora essi dalla ideologia intendono discendere all'esperimento, e li trovano avversaria la Chiesa. Questa infatti acutamente vedeva il pericolo che una rivoluzione politico-sociale rappresentava per la religione, la quale, per adeguarsi a quelle premesse, doveva subire un rinnovamento *ab imis*; e insieme rinnegava l'eccessivo ottimismo razionalistico, che quegli arditi disegni ammettevano, e l'edonismo individualistico che, degenerando, conduceva alle forme del più grossolano materialismo. Quegli schemi di vivere associato, pure accettando ed esaltando il principio religioso, intendevano razionalizzare la fede, rompendo ogni rapporto con la tradizione dogmatico-scolastica; la quale invece attribuiva alla Chiesa il compito dell'assetto sociale ed economico dei beni della terra.

I maggiori interpreti della tendenza utopistica nella Controriforma sono l'Agostini, il Campanella, lo Zuccolo. Del primo il Firpo rileva il moralismo intransigente, in cui veramente si spegne ogni più alto valore della Rinascita; e che, pur compresso dallo spirito del tempo nuovo, intimamente tendeva alla conciliazione per impulso di carità cristiana. Il Campanella impone un problema più arduo, perché il suo pensiero ha vigorose premesse nel naturalismo e razionalismo cinquecentesco, ma è pure intrecciato col tomismo; e il Firpo, respingendo la tesi del vecchio biografo del Campanella, l'Amabile, che interpretava l'opera campanelliana come «una metodica simulazione cautelatrice», accetta quella dell'Amerio, di una evoluzione, per cui il filosofo poteva conciliare razionalità umana ed emanazione del Verbo, natura e soprannatura; ed appuntando il problema specie sul pensiero della *Città del Sole*, con la quale opera il Campanella avrebbe difeso il suo programma contro le deformazioni a cui era stato soggetto, conclude: «Malgrado il naturalismo e il razionalismo Campanella è un assertore degli ideali della Controriforma per la sua avversione profonda all'agnosticismo incredulo del Rinascimento e all'individualismo anarchico della Protesta; il suo universalismo organico e gerarchico è di inconfondibile stampo cattolico» (p. 104). Perciò nel nuovo studioso si reintegrano quei due aspetti della cultura campanelliana, che, fin dal tempo del *De Sanctis*, erano stati posti in decisa antitesi e considerati come segni di inorganicità e interna contraddizione («Mentre combatte, come Bruno, le credenze e le fantasie, nessuno più di lui dommatizza e fantastica»). L'utopia s'invigorisce nel pensiero; e quando questo si allenta nell'eclettismo e diventa superficiale, essa si spegne. La *città felice* dello Zuccolo, «ispirata al quotidiano, empirico compromesso», segna «il più malinconico di tutti i tramonti, quello dell'entusiasmo morale» (p. 107).

III. LA «COGNIZIONE DEL VERO» E IL PUNTO DELLA RELIGIOSITÀ SECENTESCA.

Le condizioni che favoriscono il fiorire dell'utopia, come espressione di pensiero, spiegano anche il fervore degli studi teorici sul concetto di storia; e lo stesso princi-

pio di autorità — aristotelico tomistico —, che pone fine al lavoro della Riforma, fermentante nella cultura umanistico-cattolica del primo Rinascimento, vale a infrenare e raggelare in Italia anche il movimento che fendeva a concepire la storia come filosofia e scienza, avviato dalla nostra cultura sotto la influenza dei Machiavelli e Guicciardini. Aristotele, Cicerone, Livio, dominanti nella vita letteraria del Quattrocento, avevano imposto un problema retorico e di stile; perciò non interessavano tanto i *facta* ma i *dicta*, e i *praesidia verborum* erano oggetto di studio assai più importante che la ricerca della *ratio* storica. Tra gli antichi, Cicerone aveva legiferato sulla essenza della storia con una solenne definizione, alla suggestione della quale pochi riuscivano a sottrarsi: « Testimone dei tempi, luce della verità, vita della memoria, maestra della vita, nunzia dell'antichità »; e Livio aveva scritto la storia con questa concezione e riassunto lo spirito della romanità, civile e letteraria. La storiografia umanistica non esce da quei principi e da quel senso; la educazione gentilizia e la oratorietà del gusto tolgono la visione di quell'altro, e più scientifico, concetto di storia, che la cultura antica aveva pur intravvisto (Luciano infatti richiedeva dallo storico anche « assennate capacità di discernimento politico », accentuando il valore oggettivo del vero). Il saggio dello Spini rileva la fondamentale importanza di F. Patrizi (che surge dal pelago dello stagnante ciceronianismo e intende la storia come « opera di scienza », mirante alla « cognizion del vero »); e sulla via da lui aperta pone P. Beni, il Campanella (la cui *Historiographia* definisce « il canto lirico della nuova scienza »). Ma anche il Patrizi ricade nel praticismo, sostituendo però il fine di educazione morale, dei ciceroniani, con quello, più strettamente legato alla concezione realistica del vero, di fondamento sperimentale della politica, che prepara il tecnicismo di G. M. Bruto e di L. Ducci, e il moralismo razionalistico del Boccacini e della letteratura tacitistica del Seicento.

Questa la stagione più fruttuosa della storiografia teorica, la quale ha il suo tramonto col prevalere della mentalità gesuitica, che, intimidita dalla concezione di una storia senza risoluzione nella trascendenza e dai pericoli che la scienza portava, svolgendosi per le sue proprie vie e indifferente alla cultura cattolica e scritturale, ridà valore alla concezione umanistica, oppone a Tacito (o a Machiavelli, del quale si erano scoperte le congiunte finalità realistiche e antiprincipesche) e ripone agli onori Cicerone e Livio. Ma il nuovo umanesimo secentesco aggiorna i suoi strumenti, rintracciando in Livio, sempre esemplare per la educazione formale del gusto, una precettistica non meno acuta di quella fornita dai testi tacitiani, ma più rispettosa della legalità religiosa, civile e morale, quale i nuovi tempi imponevano (F. Strada e A. Mascardi). Per tale processo di involuzione, il pensiero italiano si isterilì, ritrovando il suo sviluppo e integramento nella cultura dei paesi liberi (Bodin, Scioppius e Vossius, proscrittori del trattato *Della historia*, del Patrizi).

Il saggio dello Spini è dei meglio ragionati e conclusivi sul tema, non mai trattato fra noi con tanta ampiezza ed evidenza dimostrativa; e conveniva rifare questa storia di stretti rapporti e intrecciamenti di un pensiero sottile, nel tempo, ancora per noi un po' enigmatico e pieno di sorprese, che va dal Concilio di Trento al Muratori e al Vico. Si vedano i tratti, dedicati a questo tema, in Croce (*Teoria e storia della storiografia*) e in Fueter (*Storia della storiografia moderna*), per riconoscere la importanza di queste nuove pagine. Sul Patrizi qualche altra cosa resterebbe da dire, a rilevare la novità del suo pensiero: la dichiarata sfiducia ch'egli, « socratico-platonico, ha per lo studio, inteso come informazione sul pensiero altrui. Vi si può sentire la insofferenza per i suoi avversari aristotelici, i quali riportavano la soluzione di tutti i problemi ai testi dell'antichità, esonerandosi dall'obbligo di travagliarsi di nuovo con proprie forze (« per andarvi più sicuri, vi attaccate gli antichi a fianchi in guisa d'utri, o di zucche, per che qualche caso non vi affoghi »); ed è notevole l'assoluta fiducia ch'egli pone sulla forza nativa del pensiero: « Tutte le cose, ch'io ritrovo su libri scritti di fuori... vo cercando io anco in sul libro dell'anima

nia. Nel quale molte ritrovo, et molte no; et molte altrimenti stanti. Et quelle, ch'io ritrovo, istimo che sieno vere; et quelle, che nò, istimo false; et quelle, ch'altrimenti, istimo tra 'l vero, et il falso, incerte, et dubbie » (*Della historia*, Venezia, 1560, p. 13). Tale accentuato individualismo della cultura, tale riconoscimento dell'importanza fondamentale del momento intuitivo, della attitudine naturale a comprendere le cose del mondo, ci spiegano meglio quale senso si debba dare alla formula « cognizione del vero ». Poiché il fatto non è il vero, determinabile dall'esame delle circostanze — attore, cagione, luogo, tempo, modo, strumento —; ma è il reale, per cui ciò ch'è ancor fuori si fa dentro: pensiero in concreto. Quel « vero in sè » non è neanche esaminato, subito travolto dalla evidenza dell'opinione che l'uomo vi si forma: « Nulla importa, che niuna historia sia vera.... Perciocché... basta la fama, che così o così, sia passato il fatto.... La fama è parola di Dio ». Se altro è il vero dell'opinione « e altro è il vero della cosa », pur è da concludere che gli storici « imprendono a scrivere la fama del fatto sola » (pp. 26 e 29). Per il Patrizi tutti sono attori: quelli che operano, nel senso volgare; quelli che pensano il fatto e quelli che lo scrivono. La storia cessa di essere opera di Dio ed anche della natura; essa appartiene tutta all'uomo, ed è « parola, ma sopra l'azione umana.... Et lo isprimere così fatto, non è egli, far tanto con parole, quanto è la cosa infatti? » (pp. 56 e 57).

Questo è, se non m'inganno, il punto più avanzato (e di molto, sugli altri pensatori del tempo), intorno al concetto soggettivo di storia; di una soggettività che non è espressione di consapevole arbitrio, come presso gli umanisti. Ma in quella opinione del fatto, nella idea di esso, concorre lo spirito di ricerca sulle condizioni che portano alla individuazione concreta di questo: — ch'è, mi pare, la parte meno nuova, anche se finemente ragionata. Poiché sul punto dell'autonomia assoluta del fatto aveva già dato lume il Guicciardini, rilevando che la storia è sempre nuova, in quanto nuove sono le condizioni tra cui essa sorge e che la rendono tutta chiusa nel suo circolo vitale. Fuori di lì la storia è inconcepibile: « Perciocché oltre, che si leverebbe a l'attione, ciò, senza che ella non può farsi a verun modo: esse rimarrebbono in oscuro. Conciosiacosà che il tempo stesso produttore di quelle attioni, dopo qualch'anno le si manicherebbe nella guisa, che Saturno al tempo antico si trangugiò i propri figliuoli » (p. 42). Da tanta altezza il Patrizi cade, allorché anch'egli passa dalla « cognizione del vero » all'« uso per la felicità », a cui la storia sarebbe rivolta; e paragona questa alla commedia e più alla tragedia, che si rappresentano per la purificazione delle passioni umane. Ma in tutto questo il filosofo si trae dietro il peso della convenzionale cultura aristotelica del tempo, inadeguata alla sua più alta speculazione.

Il richiamo al genere tragico in analogia con la storia ci ripone dinanzi il pensiero, già da noi citato, del Patrizi stesso sulla passione, come condizione necessaria a introdursi nel vivo dei fatti e a scorgere le loro cause segrete. Il legame tra il Patrizi e gli scrittori tacitiani ha anche questa concordanza psicologica. Incerto rimaneva il giudizio sulla maggiore o minore efficacia emotiva fra la tragedia e la storia: ammettendo taluni che efficacia maggiore sia là dove l'uditore avverta la presenza della materia reale; altri invece ritenendo che, dove sia maggiore libertà di movimento, cioè nel poeta, il pathos s'innalzi di potenza. Più vicini i due generi apparivano sul tema del romanzesco e del macabro, poiché allora ambedue portavano all'« aspro dilettevole » e alle « lagrime dolci nell'amaro ». Così pensava il Brignole Sale, che vedeva la forza massima dello storico nell'« invisceramento nella materia »; e per questo preferiva il Guicciardini al Giovio. Ma i tacitiani, pur trovandosi in disposizione mentale migliore dei liviani a intendere il concetto di storia, erano poi distanti dal Patrizi, perché riprendevano, con altro autore, lo stesso principio imitativo della storiografia umanistica, accentuando il valore sperimentale nella prece-

tistica politica: più acuti e sensibili ad avvertire le condizioni storiche del loro tempo, ma inetti a raggiungere l'essenzialità della storia. L'aspetto saliente del tacitismo è il culto formale di Tacito, il quale lasciava passare molti concetti di altra natura, e talvolta contraria alla tendenza realistica, propria dello storico imperiale. Il Malvezzi vi reintroduce il concetto finalistico-teologico, desunto *tout-court* dalla storiografia gesuitica: «Credere che le azioni umane dipendano solo da forze umane è un disdeificare Iddio e deificare le ragioni seconde». Queste infatti cadono sotto la osservazione della mente, quelle no: «Chi per sciogliere fisici avvenimenti adduce Iddio per ragione, è poco Filosofo, e chi non lo adduce per iscioglimento de' Politici è poco cristiano». I veri libri dei politici debbono essere le sacre scritture. Il suo tacitismo è letterario: «L'oscurità [del testo latino] mi dà grandissimo gusto»; l'altro gusto era quello «filosofico», o morale, poiché la lettura di Tacito, come quella della tragedia, è catartico.

Ai gesuiti lo Spini assegna una parte del tutto negativa, a rappresentare un movimento retrogrado e oscurantistico. Invero, nel Marcardi c'è, consapevole, una debolezza mentale, che impedisce all'autore di uscir fuori dalle «vestigie dei grandi» poiché l'umile proposito suo era di «ammaestrar se stesso nell'arte di ben comporre un'istoria, con gli insegnamenti e con l'esempio di valentuomini». L'unico merito di tale, ampia e ordinatissima, Arte storica è l'essersi proposto tutti i problemi di rapporti psicologici e formali della storia con le altre discipline, pure sfuggendo a cimentarsi *ex novo*; e se talvolta vi si parla del dovere dello storico di rappresentare il vero, questo poi entra in un gioco di condizioni e di cautele — ragioni di stato, precetti divini, moralità pubblica —, per cui il pensiero ricade nel conformismo, accettando il vieto principio del «giusto mezzo». La dottrina di F. Strada mi sembra invece più ragguardevole che lo Spini non riconosca. Intanto, il disegno è più serrato di quello del Marcardi e la discussione più efficace; soprattutto il suo pensiero ha più rilievo, perché più perspicuo e penetrante. Lo studioso si pone il problema da retore (apparentemente liviano) contro i *rethores novi* (i tacitiani); ma più che il fatto formale lo interessa quello della applicazione pratica della storia; cioè della *prudencia*. Suo scopo è di rimuovere i precetti di una *prudencia* guasta e di introdurne una più sana. Ogni *prudencia* porta con sé una precettistica, e questa in Tacito, ma più nei suoi maldestri lettori, è fondata quasi sempre sulla congettura. Il punto centrale, e più originale, dello Strada è quello che posa sugli *arcana* del Principe e sulla liceità di palesarli al pubblico. Profonda è in lui la esigenza della veridicità («veritas ante alia Historiae necessaria» - *Prolusiones academicae*, Lugduni, 1617, p. 40); ma proprio essa è invece disprezzata dagli storici congetturali, i quali le cose presentano «ingeniosius quam verius» (p. 42). Elementi della storiografia sono i «testimonia historicorum» e la «ratio» (il criterio valutativo): ma questa nasce da quelli. La storia non cerca un utile di maniera, ma uno più sostanzioso, ch'è tutt'uno con la veridicità: poiché, se essa cercasse un utile purchessia, sarebbe lecito «complura ad similitudinem veri conformare» (p. 189). Invece lo storico è legato alla cosa; esso deve essere solo «scriptor», non «indagator»; e la vera lezione della cosa è nel modo stesso con cui essa è narrata, senza inquinazione di commento o rilievo personale («in factorum expositione»). Da ciò la tremenda responsabilità dello storico di non prendere alla leggera le cose illecite ed infami: le quali si devon diffondere se «ita coniuncta sint cum reliqua serie narrationis, ut taceri de illis absque multarum rerum detrimento nequeat» (p. 192); se invece il «facinus» è oscuro, si taccia, non dovendo lo storico fare insinuazioni. Monito di circospezione, non invito alla dissimulazione; di rispetto e insieme di franchezza. L'esempio di Tacito, per il quale lo Strada non nasconde le sue simpatie come scrittore, gli appare biasimevole, proprio perché vien meno a questa suprema norma di civiltà e onestà, essendo pur lui guastato dalla «adulatio» e dalla «ambitio»; e Tito Livio, al quale tendono invece le simpatie morali del gesuita, gli appare superiore perché dotato della stessa espe-

rienza e acutezza politica di Tacito, è invece esente da ogni compiacenza pathica per il vizio; non perché rappresenta un diverso modo di concepire la storia. La inesperienza dello Strada sullo stato presente della critica liviana (dopo i primi dubbi sollevati dal Valla sulla veridicità di quei testi, e gli studi e le illustrazioni fatte in seguito dal Glareano, dal Sigonio, dagli Scaligeri, da G. Lipsio; e anche dal Lancillotti, scopritore spassoso dei «farfalloni degli antichi storici», 1627), non toglie valore alla rappresentazione, che lo Strada si faceva, di Livio come interprete più sereno e onesto dei fatti: poiché a questo mirava la lezione teorica del gesuita.

Ragioni politiche anche ci furono a consigliare questo severo trattamento degli *arcana*; tanto è vero che, da parte opposta, altri (il Sarpi) invece ne faceva ansiosa incetta, a dare lume al gran fatto del Concilio. Ma non è da dire che la storiografia ecclesiastica corresse leggera: ché invece la storia diplomatica — altro aspetto della cultura secentesca — trova tra uomini talari i suoi difensori, per la ricostruzione della verità effettiva da cercarsi dietro il proscenio del racconto ufficiale. Il cardinale Guido Bentivoglio scrive nelle sue *Memorie*: «A penetrare i consigli ed ogni altro successo in materia di negozio che pesi, deve l'Istoria applicare la sua maggior attenzione. Questa parte, ch' in apparenza non è la più strepitosa, è nondimeno in effetto la più importante» (Amsterdam, 1648, p. 110). Il Bentivoglio, per lo spirito realistico di cui testimoniano le *relazioni* delle sue nunziature, riconosceva l'angustia delle storie claustrali del suo tempo (sull'esempio del p. Maffei) e le deviazioni a cui portava la imitazione letteraria dei modelli antichi. Sullo Strada, che si era messo, secondo lui, sulle tracce di Polibio, scrive: «Può stare in dubbio se egli più faccia lezioni filosofiche e accademiche ecc.». Ma tacitamente si accordava con lo scrittore gesuita, dove affermava che la storia non può raggiungere alto scopo «col mezzo di racconti bassi minuti e leggieri e tanto alieni dal suo così grave e maestoso istituto» (pp. 6 e 108).

Questo precetto sulla maestà, sulla «religiosità della storia» (come diceva il Marcardi) non riguarda solamente il fatto stilistico, pur sempre tenuto in grande onore da quegli uomini di religione; ma la serietà morale da cui essi erano animati e che si esprimeva nella tendenza all'idealizzazione, di origine aristotelica-rinascimentale (vedi Strada, *Protusiones*, p. 196). In tale idealizzazione si congiungevano le premesse umanistiche della storia concepita come arte, anziché come scienza del vero (e in ciò questi scrittori erano al di sotto del pensiero del Patrizio); e insieme il bisogno religioso di un principio unitario, di una idea nella quale dovesse pure riassumersi il significato dei disgregati avvenimenti umani (e in ciò questi ecclesiastici erano più in alto degli agnostici ricercatori di materiali, anche se estrosi e talvolta geniali, di cui il Seicento pur abbondava). In ambedue gli ordini di studiosi, la storia acquistava la sua intelligenza nello spirito; e il contrasto inamovibile insorgeva a questo punto tra ragione e fede, tra immanenza e trascendenza. Quella menava al Vico; questa al Bossuet e alla storiografia idealistico-cattolica del Gioberti e del Manzoni: ma era pur sempre la filosofica esigenza di una storia come sintesi. L'aver risolto il pensiero dello Strada in un antagonismo tra Livio e Tacito, rimanendo nel campo di una vicenda solo retorica, porta a non riconoscere quel piccolo lume di verità, che lì pur c'era: eclissato dalla sorgente di luce della speculazione del Patrizio, che veramente dominò tutta questa epoca.

IV. ANCORA SUI MISTICI ED ASCETI.

Il pregio dello studio del Getto è nella felice attitudine, ch'egli ha, di sintetizzare scolpitamente e formulare persone e movimenti culturali. Chi amasse meglio, specie per scrittori mistici e ascetici, il ritratto e il quadro più sfumato, la linea più inquieta, potrebbe in queste pagine avvertire la presenza di un ingegno troppo bravo, un eccesso di energia, da cui la materia rimane forse un po' oppressa. Con qualche

altro tocco per mediare meglio caratteri troppo risentiti e con qualche spostamento di accento critico, con l'aggiunta di qualche altro nome (tra le omissioni, ci rincresce quella di Veronica Giuliani, di cui affettuosamente scrisse, nel « G. S. L. I. », volume LXXIX, 1922, la signora Clara Gatti), il prospetto sarebbe riuscito più morbido e armonioso.¹ Ma a tracciare in brevi paragrafi la storia per figure del nostro ascetismo, il Getto ha metodo e stile; e il lettore letterato troverà nelle sue pagine quanto invano egli cercherebbe nei trattati, anche speciali, del nostro Seicento. E ci piace anche che egli pensi con desiderio al Brémond e alla suggestiva *Histoire littéraire du sentiment religieux*.

GIULIO MARZOT

¹ Ad esempio, io vorrei correggere la definizione dello Scupoli, come scrittore dalla « volontà esaltata con gusto umanistico » (p. 67). Inoltre il richiamo agli influssi ignaziani è forse troppo ardito e forte, se si pensi al trattato della *Pace interiore*, dove, sull'invito a conservarsi in solitudine mentale, è detto: « Fa che stia sempre la tua volontà sciolta da te stesso, cioè che tu non vogli cosa veruna; e quando qualche cosa vorrai, sia di tal maniera, che non faccendosi quello che tu vuoi, anzi il contrario, non ti dia dolore; ma resti lo spirito tuo così quieto, come non avesse voluto cosa alcuna. Questa è la vera libertà dell'animo, non legarsi a cosa veruna » (*Combatt. Spirit.*, Venezia, 1589, p. 217). Da rilevare ancora la insofferenza dell'ascetismo, inteso come inumano martirio (pp. 7-8); la vita spirituale come legge d'amore; il sentimento familiare del cristianesimo come intimità fantastica, leggenda pia, affettuosa ed autorevole voce di intima moralità; e, con tutto questo, il fiducioso apprezzamento dello stato di « aridità », preferito a quello di sensibilità (per cui lo Scupoli sarebbe da riportarsi alla polemica del « quietismo ». Nello scrittore rileverei la presenza di situazioni mistico-barocche e il breve e infiammato lirismo delle pagine di preghiera. Sul Davidico si poteva rilevare anche lo studio psicologico, ma senza la coordinazione delle molteplici viste; il gusto per la minutissima catalogazione e l'analisi razionalistica; la indifferenza verso la cultura, considerata pericolosa o inutile alla salute dell'anima; il valore fondamentale del pianto. Più complesso e animato a noi sembra il Bellarmino (le cui pagine, scrive il Getto col suo tono forte, « respirano in un clima di quasi umanistico *otium*, di appartata e tranquilla meditazione »). Ma il B. era anche un patetico, conculcato e contraffatto dalla dura prassi dell'Ordine: di cui la contraddizione tra il richiamo, in lui frequente, alla interiorità e il principio che la devozione non può esser lasciata alla libera inclinazione del cuore; il maggior conto in cui si tiene l'esercizio anziché la dottrina; la considerazione del pianto, della « felice tristezza », come grande virtù cristiana. Chi facesse la storia del patetico-romantico durante la controriforma troverebbe nel *Gemito della colomba* una suggestiva antologia, anche se di motivi riflessi e con modi piuttosto eruditi.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

«CULTURALUME» E «CULTURAME»

Quando si cominciò a parlare del discorso veneziano del ministro Scelba, la prima forma che si sentì dire e si lesse sui giornali fu «culturalume». Culturalume, io pensai, come cardinalume, clericalume, borghesume, canagliume, vaticanume ed altri nomi in *ume*. E mi affrettai a prenderne nota in una scheda linguistica, in cui misi in testa subito la parola coniata da Vittorio Alfieri, «cardinalume». Perché l'on. Scelba non pensi che io dica per celia, riporto il testo preciso dei versi dell'Astigiano:

«Sia pace a i frati, Purché sfratati, E pace a i preti, Ma pochi e quieti. *Cardinalume* Non tolga lume: Il maggior prete Torni a la rete: Leggi, e non re, L'Italia c'è».

Caspeta! mi scappò detto, leggendo nello Scelba la parola «culturalume», e mi scappò detto con un colorito fortemente dialettale, il che mi succede quando sono fortemente sorpreso, ammirato e commosso: il nostro ministro, checché ne dicano i malevoli, che lo presentano come un avvocatucolo di provincia, può stare accanto a Vittorio Alfieri, come coniatore di vocaboli nuovi e spregiativi. La prosa del ministro Scelba a molti ha ricordato la prosa di Roberto Farinacci o di Achille Starace; io invece la collocavo molto più in alto e gli creavo una araldica lessicale, per fargli onore.

Ma la mia illusione, o la mia euforia, durò soltanto qualche giorno; una commissione di filologi, riunitasi di urgenza, accertò la lezione critica di alcune parti salienti del discorso, e il testo genuino trionfò rapidamente negli annunci e nei commenti dei giornali. Non di «culturalume» aveva parlato il ministro, che sarebbe stata parola troppo dotta, è che si apparentava con altre parole di aristocratica origine, ma di «culturame», così come nel linguaggio dei borsari neri si dice «scatolame», «biscottame», «budellame», e i campieri siciliani, assidui frequentatori di fiere, parlano di «bestiame», «pollame», «letame». La parola «letame», è vero, è essa stessa parola troppo dotta, e poi, non è un collettivo spregiativo, dal latino *laetamen*, anche se il solito Boccaccio tentò di popolarizzarla, ricordando, nella novella di fra' Cipolla, le poppe della Nuta, che «parean due ceston da letame» (spero che la frase boccacesca non mi sia censurata, come è stata censurata la povera *Venere* del Botticelli). Il mio momentaneo squilibrio, di storico linguistico del costume e di critico, rapidamente si ricompose, e preparai subito un'altra scheda, dove passavo in rassegna molte fonti popolari, o popolarresche derivate, cioè di origine dotta, ma ricondotte dall'uso diffuso al significato volgare (che qui ometto per amore di brevità). Il linguaggio di Scelba accanto a quello dei borsari neri e dei campieri siciliani, io mi convinsi, sia pure a malincuore, rispettava di più la convenienza storica.

Il campiere è un personaggio ragguardevole delle nostre campagne meridionali, che col frustino negli stivaloni se ne va tra i contadini chini sul lavoro, distribuendo santi e santissimi a destra e a sinistra e qualche frustonatata sulle spalle dei più riottosi e dei più pigri. E il difensore degli interessi del padrone, il più fanatico, il più animoso e il più coscienzioso. Di De Gasperi, Gonella, Piccioni, Dossetti, La Pira, si può dire che sono

dei cattolici, perché in loro è in giuoco sempre una fede religiosa, di diversa intensità e sfumatura storica, ma che male o bene si intreccia e si contamina con la loro passione politica: Scelba invece non è nemmeno un cattolico, un democratico cristiano, un « pipista », come si diceva un tempo (ci aveva ingannato il suo segretariato giovanile presso Sturzo); del cattolico egli conserva solo il senso greve del peccato originale, cioè l'abitudine al turpiloquio pessimistico e alle bestemmie, le quali sono sempre bestemmie contro chiunque e qualunque cosa siano rivolte. Egli è invece il campiere siciliano, il quale è devotissimo al « baroname », ed è nemico giurato del « contadiname » e del « servitorame », quindi anche del « culturame », di tutti quelli che danno fastidii in un modo o in un altro a quei tali suoi padroni. Un campiere darebbe la vita per proteggere la sacra persona del suo principale. La formazione psicologica e sociale e rurale del campiere si perde nella notte dei tempi; bisogna risalire alle età feudali dell'alto Medioevo, e forse anche più in là ai tempi dei Romani, quando la Sicilia era oppressa e Verre vi compì le sue malefatte. L'on Scelba a me par nato due o tre secoli prima della venuta di Cristo; quindi il democratico cristiano, e sia pure nel significato deteriore, in lui io non ce lo vedo.

La definizione di « avvocatuccio di provincia », adottata altre volte, è impropria; il nostro ministro è l'idea platonica di quel Turi Passalacqua, che abbiamo ammirato nel felicissimo film *In nome della legge*. Un giorno o l'altro noi vedremo Scelba calarsi e incarnarsi direttamente in un personaggio da cinematografo o da romanzo, e io spero sempre che il mio amico e quasi parente Vitaliano Brancati (quasi parente, poiché in Sicilia, se si va a vedere, si finisce col ritrovarci un po' tutti parenti; però è provato, è sicuro che io non sono parente di Scelba Mario), Vitaliano Brancati, che è lo scrittore siciliano più notevole e più felice in questo momento, storici e critici compresi, ne prenda ispirazione per qualche suo mordente racconto, come quello del suo *Bell'Antonio*, testé edito, che ha interessato tanto le giovani donne, *et pour cause*, ma ha interessato anche molti altri che non sono donne, per certi scorci di vita catanese sotto il fascismo, ritratti con piena coerenza di stile e con un *humour* che non va mai nel caricaturale. Il Brancati sa trovare nomi d'arte assai azzeccati, come quello di Aldo Piscitello, del *Vecchio con gli stivali*, e, poi, degli *Anni difficili*, nome che almeno per conto mio è già passato in proverbio.

Oramai anche Mario Scelba comincia ad esulare dalla politica vera e propria e s'avvia ad appartenere piuttosto alla letteratura popolare e orale d'Italia, con quello stesso rilievo con cui vi appartennero in altro tempo Roberto Farinacci e Achille Starace: egli non è ancora arrivato e forse non arriverà mai al Mussolini, perché il Mussolini, in coscienza, era più colto, ed era più felice proverbiatore, e aveva anche una certa virtuosità coreografica, da grande attore di arena popolare, che al nostro sicilianuzzo manca del tutto, nonostante le sue pugna puntate sui fianchi.

Tutti ci siamo trovati d'accordo nel sottolineare la frase inopportuna ed infelice del nostro ministro dell'Interno, senza distinzione di partito e di fede politica: i liberali proletari, a cui è iscritto l'autore di questa nota, e i liberali proprietari della rivista « Il Mondo » (le due denominazioni affini, ma lontane, indicano un'ideologia formalmente identica, ma sostanzialmente assai diversa per gli umori segreti che scorrono nelle due opposte schiere); i socialisti, i comunisti, e perfino gli austeri e gravi repubblicani e i nostalgici e aristocratici monarchici. Anche l'*Europeo*, che non si scandalizza mai di nulla, perché vive degli scandali altrui e ci si diverte, questa volta ha preso duramente posizione contro, e ha parlato degli applausi venuti al ministro dal banco degli asini. Ci sono certe battute che definiscono un regime e che definiscono un partito o un uomo. Il « bagnasciuga » fu l'epigrafe di Mussolini, il « culturame » e i « quattro cialtroni » potrebbe essere l'epigrafe tombale non della democrazia cristiana (di cui noi non abbiamo auspicato mai la sparizione), ma del clericame e del baroname più rozzo e ignorante, di cui Scelba è il più leale paladino, il vero pugno di ferro.

Un bravo e dotto prete, col quale io intrattengo affettuosa dimestichezza, mi diceva: — Quello Scelba è un vero castigo di Dio. Discorsi come quello di Venezia ci costringono a dare ragione perfino a Lei, caro professore, a cui non vorremmo dare mai ragione. —

Ma invero io non saprei giovarmi di questa nuova *gaffe* del ministro dell'Interno, per battere contro la democrazia cristiana; la vera religione e la democrazia cristiana o non cristiana qui non c'entrano. Tutti siamo mortificati per i trascorsi verbali del ministro, perché pare proprio che un triste destino pesi sull'Italia da trent'anni a questa parte, con la minaccia sempre allarmante che sia per ritornare la voga dei governanti rozzi e ignoranti. L'onogrocrazia, cioè il governo degli asini selvatici, come scriveva il Croce a proposito di certi ministri fascisti, deve continuare dunque ad opprimere e ad offendere il nostro paese, che ha sempre, nonostante tutti i furiosi rivolgimenti di questi ultimi trent'anni, una fondamentale gentilezza umanistica? La piccola borghesia forse favorisce questo ingrossamento di linguaggio, quella piccola borghesia che s'iniziò al governo col fascismo e che oggi torna a prosperare e a istupidire allegramente sotto lo Scelba. Questa Italia senza galateo, facinorosa, minacciosa, contumeliosa, spocchiosa, costituisce lo stato d'inferiorità cronico della nostra civiltà politica. Forse soltanto in Spagna potremmo trovare regole di vita e regole di lingua analoghe a quelle che dominano alcune frazioni del partito dominante in Italia. Però non si dispiaccia l'onorevole Scelba, se anche noi che in altri tempi lo abbiamo onorato chiamandolo Scelba Del Carretto per la potenziale ferocia della sua politica repressiva (il paragone con un marchese era di troppo), oggi ci uniamo al coro generale di riprovazione per le sue parole poco democratiche e poco ragionevoli. Il suo delitto di oggi può apparire minore di altri delitti, ma il compiacimento verbale del Faraone indurito nell'opera sua con l'ostentato disprezzo degli avversari, è peccato ai nostri occhi assai più grave. *Et induratum est cor Faraonis*, ma Dio quel cuore lo seppe spezzare! (L'on. Scelba lo sa chi è il Faraone? Certamente non vorrà credere che sia il gallo, il marito della gallina faraona). Non si tratta di riprovazione politica, ma di una riprovazione di civiltà, che auspica la fine di ogni linguaggio triviale, il quale rinnova e riapre tante cicatrici incise sul nostro corpo durante il ventennio nero. Governi pure la democrazia cristiana, ma ci risparmi l'insulto. Tali grossolane ingiurie deprimono non solo tutti noi poveri sudditi, ma lo stesso partito al governo e fanno passare l'Italia nella schiera delle nazioni politicamente più arretrate.

Un brigadiere siciliano, che ho incontrato per le vie di Firenze, mi diceva malinconico e desolato: «Non basta il bandito Giuliano, ma ci si mette anche il ministro Scelba. Protesti Lei, professore mio, per la nostra isola. Negli uffici ci deridono e ci dicono: — Compaesani del ministro Scelba e del bandito Giuliano. — Ma la Sicilia è molto più civile. No, non è vero: noi abbiamo tutti il nostro galateo e la nostra gentilezza. Anche la nostra biancheria è più netta di quella di quassù, che ha sempre qualcosa di calloso e di lezzoso, come dicono e riconoscono talvolta le stesse massaie fiorentine. Il nostro sole asciuga molto bene i panni sulle rive dei fiumi e dei ruscelli. Il linguaggio del ministro Scelba è soltanto in uso in qualche stallazzo e in qualche osteria di campagna».¹

13 giugno 1949.

LUIGI RUSSO

¹ Avevamo scritto e pubblicato questo articolo sull'«Unità» del 19 giugno, quando ci è capitato di leggere la notizia che il ministro Scelba con la parola «culturame» intendesse colpire Luigi Russo e Gabriele Pepe. Almeno queste sarebbero state le dichiarazioni fatte dal ministro al giornale «Oggi» di Milano. Ma perché non Benedetto Croce? e perché non Adolfo Omodeo? e perché non Guido De Ruggiero? Omodeo e De Ruggiero sono stati esclusi certamente perché defunti, e i defunti non danno più noia; e Benedetto Croce con i suoi ottantatré anni per il ministro Scelba probabilmente è come se fosse un defunto.

Ma questa è una rozzezza inaudita: tutti i fascisti messi insieme, con le loro periodiche parolacce a Benedetto Croce, non possono eguagliare la grossolanità di una tale discriminazione. Non solo il Croce è ben vivo e continua la sua battaglia politica per la cultura, ma egli ha l'onore meritatissimo di avere tutte le proprie opere nell'*Indice dei libri proibiti*. E Omodeo e De Ruggiero sono sempre presenti in noi, come è presente il pensiero di Croce, perché non si dia tregua a questo clericalume che oggi tiranneggia l'Italia.

Se si vuole conoscere poi quale è stata la reazione dei giornali clericali a quella mia

LA CLASSE DIRIGENTE ITALIANA DI IERI E DI OGGI

Due libri ho letti recentemente di grande attualità politica, in quanto ambedue ci pongono in maniera netta il problema della classe dirigente italiana, l'uno (S. SPAVENTA, *La giustizia nell'amministrazione*, a cura di P. Alatri, Torino, Einaudi, 1949), della classe dirigente immediatamente seguita all'indipendenza italiana, quella che cedè il potere alla Sinistra, l'altro (F. S. NITTI, *Rivelazioni. Dramatis personae*, Napoli, E.S.I., 1948) della classe dirigente che resse l'Italia dal 1915 al 1943. Sembra tanto lontano da noi il 1879; eppure, un uomo come V. E. Orlando, giunto ai novanta anni con lucida intelligenza, può ancora ricordare il discorso (il primo raccolto dall'Alatri) del 1879 dello Spaventa! Non c'è dubbio che la storia d'Italia dal 1879 al 1943 è per noi già ripensabile *sine ira et studio* come storia lontanissima; senonché ce la rifà presente non solo l'eterna contemporaneità del pensiero, ma la scottante passione per una problematica politica rimasta immutata in cento anni: la problematica della classe dirigente italiana.

Chi sono stati i dirigenti della società e della vita politica italiana tra il 1870 e il 1943

nota sul «culturalume» dello Scelba, basterà che il lettore curioso legga il «Popolo» di Roma, del 21 giugno. Di quell'articolo ci piace ricordare la chiusa:

Pensiamo — e con noi quanti! — con infinita pena ai giovani che sono stati scolari del Russo: alle tenere menti aperte al vero, al buono, al bello, straziate e travolte nella irrazionalità di un modo di pensare, di ragionare, di vivere, che è inconcepibile in un educatore. Poveri figli rovinati per la vita! Ma che importa questo al sig. Russo? Cosa sono gli scolari per lui se non strumento di carriera e di autoincensamento! Se non materia di esperimento? Ma soprattutto se non clienti della sua vasta bottega?

Faccia il sig. Russo, il sesquipedantissimo sig. Russo, faccia il suo dovere di insegnante come Scelba fa il suo dovere di Ministro.

E non cerchi altro.

Noi abbiamo definito questo pezzo la nostalgia del rogo: si rammaricano perfino cotesti signori che il fascismo non mi abbia cacciato dalla cattedra, perché io avrei avvelenato chissà quante migliaia di giovani: e con che quillia di voce l'articolista si intenerisce per questi figli di mamma da me abituati a sragionare e a delirare contro santi uomini come Gonella, Scelba, ecc. Quasi che io insegnassi queste cose dalla cattedra; ma per loro non c'è nessuna materia e esperienza di studio che non sia propaganda per una qualche sagrestia o per una qualche bottega. Ma questi clericali non solo sono fascisti per il presente, ma sono fascisti anche per il passato, e idealmente vorrebbero aver commesso quei delitti che altri non commisero. La prosa del «Popolo» è una segnalazione al braccio secolare perché provveda: meglio tardi che mai! Siano anche avvertiti i collaboratori di Scelba, dai repubblicani ai cosiddetti liberali e ai cosiddetti socialdemocratici, e sia avvertito anche quel santo uomo di Giorgio La Pira, perché benedica le malefatte dei suoi colleghi, che non hanno altro scopo che quello di *salvare un'anima*, bruciandone il corpo e i libri.

Ma io devo dichiarare che dell'articolo non mi offendono le velate minacce e le insinuazioni volgari e maligne, ma mi offende quella concezione pecorile che l'articolista mostra di avere degli scolari. Gli scolari possono essere un gregge, da condurre dove il tristo pastore vuole: gli scolari dunque non hanno cervello, gli scolari non hanno volontà, gli scolari sono delle scatole da imbottire di un certo contenuto. Ma questa è la differenza fra la concezione cattolica dell'educazione e la concezione laica! Voi volete delle pecore e noi vogliamo soltanto uomini liberi, che si ribellino agli stessi maestri, quando i maestri errano o tradiscono. Ma perché non si ribellano dunque questi trenta o quaranta mila scolari, che io avrei corrotto dal 1915 ad oggi? Di quale forza di polizia può disporre un povero maestro di scuola, per tenere a freno tutti questi rivoltosi frementi? e che tardi, ma sempre a tempo si sono accorti del mio veneficio e tradimento intellettuale?

Ma a questi nostri petulanti e interessati ingiuratori e detrattori, noi risponderemo con le parole del Vangelo a noi più familiari, che non a loro, sedicenti settatori di quei testi sacri: *Jesus autem dicebat: Pater, dimitte illis; non enim sciunt quid faciunt et quid dicunt.*

L. R.

e come hanno governato? Problema storico. Chi sono i dirigenti politici dell'Italia di oggi? I reggitori odierni dello Stato italiano appartengono alla stessa classe dirigente che ci vien fuori dalle pagine di Spaventa e da quelle tristi di F. S. Nitti? Problema politico.

Silvio Spaventa, parlando il 21 marzo 1879, svelava le contraddizioni nelle quali si avvolgeva la classe politica della Destra: si voleva uno Stato solido non su principi astratti, ma sul «sostrato» di una realtà che si aveva paura di guardare in faccia, perché si aveva un bel dire che «la libertà non vive e non prospera se non dove regna l'ordine e questo non è sicuro e benefico se non dove regna la libertà»; invero si aveva paura a domandarsi che cosa turbasse l'ordine, perché, insieme alla libertà, non si voleva «sconvolgere» il cosiddetto «assetto esistente della società italiana». Quando Silvio Spaventa, almeno in questi discorsi, guardava la società italiana, non la considerava nelle sue stratificazioni veramente importanti per il problema di un duraturo «ordine», le stratificazioni economico-sociali, ma nelle stratificazioni regionali, storiche, geografiche. Colpiva, indubbiamente, perché era un grande intelletto, nel giusto quando spiegava il fallimento amministrativo del nuovo regno con le discordanze «tra le idee liberali del nostro nuovo diritto pubblico e le tendenze e le abitudini create dal diritto pubblico del regime assoluto preesistente», ma questo, che era pur sempre un problema di pedagogia politica, di educazione alle nuove idee, cui era insufficiente una classe dirigente chiusa, come la Destra, non esauriva la critica del fallimento. Il fallimento era per l'appunto nell'esclusione di quella «vasta classe di persone e d'interessi» che il De Sanctis capi invece doversi conquistare alla direzione del nuovo regno. Ma, qui, venne la grave crisi: la Destra, escludendo i vecchi ceti dirigenti dal governo del nuovo paese, si isterilì e mancò di funzionari, fu classe dirigente esigua e senza iniziativa sociale, pur se onesta; la Sinistra, immettendo i vecchi ceti nella vita politica del Regno, determinò quel tracollo amministrativo contro cui sarebbero insorti, come è arcinoto, Minghetti, Turiello, il giovanissimo Mosca e tanti spiriti chiaroveggenti. Non è vero ciò che temeva il grande Spaventa quando deprecava un allargamento della legge elettorale perché «gli elementi rozzi e poco colti» della società italiana, quelli che, secondo la teorica assolutistica trasmessasi nei moderati, «sono tratti tenuti o mossi dall'autorità e dall'iniziativa delle classi colte civili», avrebbero abbassato il tono politico ed amministrativo della vita italiana. No; le «classi inferiori» non furono portate a vita politica ed amministrativa dalla Sinistra, che fece demagogia, ampliò, sì, la classe dirigente ma con detriti dei vecchi ceti dell'*ancien régime*. Si può dire, per l'Italia meridionale, che il Regno o con la Destra o con la Sinistra abbia creato un regime diverso, sostanzialmente e nella classe dirigente, da quello che, per citare due autori, bollarono Winspeare e Settembrini? Dalla risposta dipende il giudizio da dare sull'attuale classe dirigente italiana.

Si rilegga la *Protesta* badando ad enuclearne una critica della classe dirigente. «Questo governo è un'immensa piramide, la cui base è fatta dai birri e dai preti, la cima dal re [di questo passo dell'amico Settembrini si ricordò il De Sanctis nel delineare mirabilmente la nuova società politica nata dalla Restaurazione]; ogni impiegato, dall'uscire al ministro, dal soldatello al generale; dal gendarme al ministro di Polizia, dal prete al confessore del re, ogni scrivanuccio è despota spietato e pazzo su quegli che gli sono soggetti, ed è villissimo schiavo verso i superiori». Forse, c'era nel Settembrini qualche ricordo alfieriano e foscoliano nel delineare la società borbonica, ma troppi documenti (si legga il bel libro del Moscati su Ferdinando ricostruito dai documenti diplomatici austriaci) ci dicono la decadenza etico-amministrativa dell'Italia meridionale. A un governo di ignoranti, superstiziosi, prepotenti, una massa di governati pavidì, villi, imbestiati. Il Settembrini, veramente, si illudeva, come dobbiamo illuderci noi, che la «nazione... non è degna della sua oppressura», ma una classe dirigente non è sempre quella — come suona un detto comune — che un popolo si merita?

Ladra e bigotta è la classe dirigente napoletana, secondo il Settembrini, a cominciare da colui che detiene il sommo potere, il Re. «Per gli scrupoli del re le ballerine debbono vestire in teatro le brache sino al disotto del ginocchio, e di colore scuro»: anche questo

non dobbiamo dimenticarlo quando cercheremo le origini dell'attuale classe dirigente italiana.

Ladra e bigotta quando non è stupida: «stupido e birbone» è uno; «non sa fare altro che spensieratamente spettezzare» un altro ministro. Su tutto il Regno domina un «osceno triumvirato di un frate, di un birro, di un ladro». Ma il modo di giudicare una classe dirigente resta sempre quello di considerarne Polizia e carceri: nessuna prevenzione dei delitti per mezzo dell'assistenza sociale e, al contrario, «la polizia fa tutto, può tutto e non riconosce alcuna legge»; «andate nelle carceri e vedrete in qual modo la tortura lacera le membra dei miseri prigionieri». La Polizia toglie l'iniziativa alla magistratura o calunnia i magistrati onesti. Ma ci sono i magistrati onesti? Il Settembrini accenna appena al quesito e cita il nome di Giuseppe Marcarelli «presidente della Corte criminale di Napoli, uomo amato e riverito da tutti»: in realtà, la futura classe dirigente del Regno dopo il '60, oltre che dai detriti della vecchia classe borbonica, sarebbe stata tratta da avvocati e magistrati, sulla cui capacità e consistenza etico-politica è diverso il giudizio. A noi pare da meditare il giudizio essenzialmente negativo del Winspeare sui *paglietti* napoletani; esagerato, ma assai conforme alla triste realtà del nostro Mezzogiorno: i *paglietti* in prevalenza non costituiscono un ceto eletto, politicamente, né ieri, né oggi. Ma la Polizia era capace di mantenere l'ordine? «Giosafatte Talarico, celebre bandito calabrese, è stato per dodici anni il signore della Sila, beffandosi dei gendarmi, del Ministro e di tutti i 50.000 soldati del Re»: e anche questo è da ricordare quando parliamo della classe dirigente dei giorni nostri. Come è da ricordare il giudizio sulle spie «sciocche e mal pagate» e il giudizio sugli «scrittorelli di giornali» governativi.

Una classe dirigente giustifica il suo potere con il buon governo che, in definitiva, significa ordine senza terrore, equilibrio di bilanci senza fiscalismo, pace con gli altri popoli. Faccia o non faccia del paternalismo o dell'assistenza sociale bene intesa, un buon governo col fatto stesso che garantisce l'ordine, la sicurezza della produzione e la pace, favorisce l'ascesa delle classi povere. In Italia, dire classi povere significa dire «rurali». Le colpe delle classi dirigenti meridionali nei riguardi dei contadini sono immense e infinite; se mai mi avverrà di condurre a termine uno studio sulla rivolta sociale del 1647-48, su cui scrisse belle pagine mio padre (LUDOVICO PEPE, *Nardò e Terra d'Otranto nei moti del 1647-48*, Trani, 1895) si vedrà a quale disperazione venissero spinte le nostre miserabili popolazioni, nel Seicento, dalla classe dirigente mista di Spagnoli e feudatari locali: e i peggiori non furono, davvero, gli Spagnoli! Quale era ai tempi del Settembrini la situazione dei contadini, i nonni dei rivoltosi di Calitri che la classe dirigente italiana di oggi giudica e condanna? «La miseria poi dei miserrimi contadini ti strazia veramente il cuore.... Il pessimo governo fa che il proprietario non abbia altro mezzo d'arricchire che l'usura, il contadino vende onore per pane, la nazione tutta diventa stupida e feroce» e miserabile. «In nessun paese del monde v'ha sì grande numero di mendici come sul nostro»; alcuni «diventano ingegnosamente feroci; prendono in fitto uno storpio o uno scemo e lo van mostrando per le vie»: dopo un secolo la Repubblica italiana mostra di nuovo questo spettacolo; in un secolo non si è mutata la struttura politico-sociale di questo sventurato Paese? E non è rimasto caratteristico di una classe dirigente stupida e asociale il gusto delle costruzioni fastose, dei teatri, delle reggie, delle chiese laddove non vi sono scuole ed ospedali? Se Iddio si può pregare sotto un cielo stellato o facendo una buona azione, per curare gli ammalati e istruire gli ignoranti ci vogliono ospedali e scuole.

Una classe dirigente si forma con le tradizioni, con la pratica del governo, con la cultura. Confesso che oggi, dopo una quasi trentennale esperienza della scuola italiana, ho riletto con commozione queste parole: «i gesuiti.... insegnano viltà, ipocrisia, spionaggio, barbaro latino, barbaro greco e nulla d'italiano.... Qui rarissimi artigiani san leggere; ignorantissimi i nobili e guasti, ignorante la plebe ma vogliosa di sapere, impotente d'imparare. Ma qui, per grazia di Dio, è terra italiana; e sebbene uno scellerato governo l'opprime, qui è vivo l'ingegno ed uomini che han vero e forte sapere e cuore caldo, i quali stanno chiusi e nascosti per non macchiarsi di vergogna e serbarsi a tempi più lieti».

Gli artigiani impararono a leggere coll'Unità? La plebe « vogliosa di sapere » imparò? Gli uomini che stavano appartati vennero alla luce? Sì; tra il 1860 e il 1922 molto si fece; ma che non fosse stata fundamentalmente sconvolta la società meridionale si vide quando il fascismo ricacciò indietro gli umili; si vede oggi che il problema di salvare dal naufragio gli « intellettuali » meridionali si ripropone con la stessa asprezza di un secolo fa.

Gli intellettuali (alludo al gruppo dei *nobili antifeudisti*) vennero al governo di Napoli con i napoleonidi e fecero molto bene; ma fu una parentesi. A che giovò la lotta contro i tributi, feudali o nella sostanza o nella forma, in quanto gravavano solo sui poveri? « Dazi comunali, dazi urbani, dazi sulle cose di cui hanno più bisogno i poveri, e nessuno su le carrozze, su i cavalli, su i servi; e perché nessuno impari a leggere dazi enormi su i libri ».

Né era finita quella infame tradizione meridionale di usurpare terre demaniali; « il Re ha usurpato le terre del demanio pubblico » quelle terre che oggi, per disinteressato consiglio clericale, si vogliono del tutto togliere agli esausti comuni meridionali per fingere di aver fatto la riforma agraria.

E il clero? Era ostile a tale governo o ne era compartecipe? « I Vescovi sono potenti spie agli Intendenti, ai sotto intendenti, a tutti i magistrati civili e militari »; « qual simoneggia, qual tiranneggia, qual si mangia le rendite, o sdraiato in carrozza benedice i poveri che cercano elemosina.... I preti della città di Napoli.... formano una casta formidabile che fa e dice tutto impunemente »; di questo clero ricorda i miracoli sciocchi; ma è soprattutto contro i gesuiti « gli infernali gesuiti » che usa frasi roventi che non riproduco nel dubbio che possa provocare fastidi al redattore responsabile. « Sicché nessun bene fanno questi neri uomini, ma fanno tutto il male che possono, e vorrebbero di più ma comprendon che l'ultima ora per essi sta per sonare, e non vogliono affrettarla ».

Come per il problema dell'analfabetismo, così anche per il clericalismo, con l'Unità si fecero passi avanti notevoli per ricadere poi, col fascismo, col predominio, cioè, dei più logori ceti dirigenti italiani, in un'abiezione maggiore che ai tempi del Settembrini. È innegabile che l'Italia unita, eliminando il clero dalla vita politica, ne migliorò, indirettamente, la spiritualità e la cultura; i gesuiti non ebbero più peso e l'istruzione se ne avvantaggiò.

Ora che abbiamo visto come una strabiliante analogia, se non identità, esistere tra la vecchia Italia meridionale del Settembrini e quella dei nostri giorni, perché identici sono i ceti dirigenti, ripigliamo la lettura dello Spaventa per passare, poi, a Nitti.

Era Silvio Spaventa un animo nobile, che credeva e voleva libertà e giustizia; ma errava quando pensava a garantire libertà e giustizia con riforme amministrative. Per lui, la colpa più grave della Sinistra fu « di non avere organizzato e condotta l'amministrazione dello Stato in modo da garantire e rispettare sempre il diritto e la giustizia per tutti ». Egli formulava una distinzione tra « governo e amministrazione »: « l'amministrazione — egli diceva — dev'essere secondo la legge », ma non si domandava: quale legge? non è sempre la legge l'espressione di una volontà? o è, forse, espressione di teoria? Certo no; la legge è espressione della volontà di un governo, di un partito; gli uomini che compongono questo governo sono i figli di coloro che ridussero a rovina il regno di Napoli o sono uomini nuovi, gli uomini delle congiure, dei carceri, una classe nuova? Gli uomini sono gli stessi; hanno maggiori freni di quanto non avessero i loro padri, c'è un'opposizione, una stampa, cominciano movimenti democratici e, per ciò, le loro leggi hanno carattere meno « governativo », partitico, ma l'amministrazione è scopertamente più disinvolta! « Uno stato così è presto spacciato: la dittatura è alle sue porte »: tardò molto se tardò di appena quarant'anni? Spaventa pensava a cambiare leggi e creare istituti di salvaguardia, ma il Settembrini aveva ammonito: « noi abbiamo un codice di leggi civili e penali che è forse dei migliori che sieno in Europa, ma esso è nulla perché la polizia fa tutto »: lo stesso Spaventa enumera « le facoltà date dalla nostra legge, all'arbitrio dell'autorità di P. S. »; facoltà moltiplicate dal fascismo non tanto con leggi, quanto con una mostruosa prassi. Sottilmente, lo Spaventa discuteva di « tentativo » e « esecu-

zione»; ma che significato ha più ciò quando abbiamo visto lo Schirru fucilato per aver semplicemente « pensato » a un attentato? Un popolo può avere grandi giuristi e grandi leggi, ma quando un suo tribunale dà di simili condanne, questo popolo è giudicato. Ed è più grave che si tratti di un tribunale speciale; è più direttamente chiamata in causa la classe che ha creato questo governo e non ci si può appellare a una deficienza della Amministrazione.

Ci viene il sorriso alle labbra quando leggiamo i provvedimenti presi in Germania per il sindacato giudiziario dell'Amministrazione: se noi abbiamo avuto, con la nostra sapienza giuridica, Mussolini; loro hanno avuto, con la loro, Hitler! Con ciò non si vuol negare l'importanza e l'utilità della lotta condotta dallo Spaventa; solo se ne vuole limitare l'importanza (ci ha pensato la Storia). Dove invece aveva ragione è quando affermava: « la corruzione dei governi parlamentari.... ha.... cagione nell'immenso patronato di cui possono disporre: cioè negli impieghi ed uffici che possono conferire ai loro partigiani » e che possono togliere agli avversari. E l'eterna legge dei feudi del Vico, quella che per paura e per fame fa l'uomo schiavo dell'uomo. E se ne liberò l'Italia tra il 1870 e il 1922 o i partiti e i governi furono sempre potenti sugli impiegati? Risponda, per noi, la letteratura sui *travets*. Dal 1922 ad oggi il male è diventato assai più pauroso: *Anni difficili* ha mostrato tutta la miseria dell'impiegato italiano indifeso di fronte a una classe dirigente senza umanità e senza intelligenza.

« Giustizia nell'amministrazione » voleva scrivere sulla sua bandiera lo Spaventa; sarebbe stato più utile, forse, se avesse scritto « giustizia sociale ». Osserva l'Alatri: la Destra « se distrusse gli staterelli preesistenti e portò a termine il processo di unificazione, si preoccupò d'altra parte che l'iniziativa dell'impresa non fosse mai nelle mani del popolo »; e osserva ancora che lo Spaventa elabora « l'ideologia dello stato di libertà; di uno stato — cioè — che, secondo la sua stessa affermazione, impone un ordinamento contrario agli sforzi di elevamento delle classi inferiori »: e dice che egli fu avverso ad ogni concessione al radicalismo. Ma destra o sinistra, conservatori o radicali era sempre borghesia, dice suppergiù l'Alatri. Chi non sottoscrive queste osservazioni? Solo ci sarebbe da fare un lungo discorso su questa benedetta « borghesia », specie meridionale, che è accozzaglia di ceti disparati e non borghesia. Comunque, ciò che resta vero è che Destra e Sinistra si equivalevano nelle deficienze etico-politiche della classe dirigente italiana. Personalmente, se interrogo la mia esperienza, debbo riconfermare la mia maggiore simpatia per la classe dirigente di destra che per i radicali. simpatia che espressi qualche anno fa (*Sessa Aurunca*, in « La voce », Napoli, 3/10/46).

Tra gli Stati moderni non c'è dubbio che quello meglio retto sia l'Inghilterra non per virtù di perfette costituzioni, ma per una selezione della classe dirigente vagliata dall'opinione pubblica attraverso le critiche dell'opposizione. Non c'è che una buona opposizione a fare un buon governo! Quale conto tenga la classe dirigente attuale (e come governo e come amministrazione e come clero) dell'opposizione, è cosa che tutti sappiamo; a colpi di maggioranza si fa tutto. E non si discute: qui si lavora, non si fa politica, si dovrebbe scrivere a Montecitorio. La piaga risale non al fascismo, ma a molto prima se lo Spaventa poteva dire: « un partito difficilmente presta fede alla parola che viene dal partito opposto »: è il segno della nostra inferiorità politica. Grande, grandissimo popolo, madre o padre (scegliete voi) di eroi, di santi ecc.; non saremo mai un popolo ben governato finché non avremo l'opposizione a far parte della classe dirigente.

Come è noto, oggi il ministro che meno di ogni altro ascolta l'opinione pubblica, anche perché ha fretta di raggiungere la meta, è il ministro della P. I. Di lui si può ripetere alla lettera quello che lo Spaventa diceva del Baccelli: « prese l'ufficio come uno strumento delle sue idee personali e non come una grande istituzione dello Stato, alla quale è lecito.... di infondere il proprio spirito, ma non è dato di sconvolgerla e sconfiggerla dalle fondamenta ». Al Baccelli (almeno nel giudizio dello Spaventa) mancò come manca al Gonella la coscienza dello Stato di contro alla chiesa, alla setta o al partito: il Gonella ha apertamente esaltato la scuola privata, mentre il suo partito impediva con aperto, insolente

oltraggio all'opinione pubblica, un'inchiesta sulle scuole private, ha esaltato e favorito le scuole private *quando non ancora il diritto pubblico italiano ha mutato i suoi presupposti al riguardo*, in antitesi con codesto diritto pubblico: è egli incriminabile per abuso di potere? Non lo so; certo, politicamente è uno dei più responsabili della creazione di un regime autoritario che deve, fatalmente, ricondurre al potere i ceti antisociali. (Per la responsabilità politica e legale dei ministri si noti ciò che dice lo Spaventa a pag. 138). Quando, a Dio piacendo, tireremo le somme della cronistoria tra il 1946 e il 1949 troveremo due provvedimenti del potere esecutivo, non so se legali o illegali, ma profondamente reazionari: i provvedimenti di un ministro degli Interni contro i prefetti della Resistenza e i provvedimenti di Gonella contro i provveditori della Resistenza. Se, oggi, l'Amministrazione centrale e periferica degli Interni non ha che qualche raro esemplare di funzionario non ligio alla D. C. (certo più raro dei mostri antidiluviani), se oggi l'Amministrazione della P. I. non ancora clericalizzata è, in pratica, inoperante, soppiantata dal più numeroso Gabinetto (e Segreteria) che la storia amministrativa d'Italia ricordi, ciò può deporre a testimonianza di una maggiore intelligenza politica di Gonella in confronto alla pesantezza delcarrettiana di Scelba, ma non toglie nulla al fatto che l'Amministrazione degli Interni e della P. I. sia stata di nuovo data in mano a forze retrive. Se lo Spaventa elevava i suoi dubbi sull'«ingegno e la cultura in generale che l'on. Baccelli *si era* messo intorno» quanti maggiori dubbi non potremmo elevare noi sulle ninfe egerie e sui soloni che circondano il ministro Gonella: non si tratta di coincidenze fortuite. Si tratta del fatto che, messa una classe politica a capo di un paese, sempre tali e non altri saranno gli effetti. E se un ministro troverà certi servitori, troverà pure certi altri oppositori: un tempo si dimise dal Consiglio superiore, per non servire il Ministro, un Michele Amari; ieri, si è dimesso un De Ruggiero!

Si dirà: ma Baccelli era di sinistra, mentre Gonella è di destra; parole! Non i punti cardinali fanno i governi, ma la linea di condotta, il rispetto o meno alla libertà, il rispetto o meno alla opposizione. Chi vuol governare senza il fastidio delle critiche ricorrerà, con monotonia, agli stessi mezzi. Ma — ammonisce il conservatore, ma onestuomo Spaventa — «da una coscienza pubblica, avvezza a vedere la sistematica violazione di legge, si finisce col desiderare un governo francamente ed apertamente superiore alla legge»: ecco un'altra profezia del fascismo quarant'anni prima. C'è solo da osservare che non si può prevedere chi sarà «superiore alla legge»; o meglio, si può prevedere che sarà il più forte, ma non si può assicurare chi sarà il più forte. Un popolo che fosse composto tutto di Silvi Spaventa (si veggia nei discorsi sulle autonomie universitarie quale elevato e preciso concetto avesse della legge, dello Stato, del diritto pubblico) potrebbe anche sottoporre a martellante critica un regime illiberale, ma un popolo come il nostro che non ha avuto mai un'esperienza educatrice di governi liberi e giusti, finisce col cedere al fascino delle dittature: che, ripeto, non si sa, in definitiva, da chi e a beneficio di chi si esercitano.

Le pagine che lo Spaventa dedica al Sindacato giuridico degli atti dei pubblici ufficiali sono, non solo dotte, ma nobili, ispirate al concetto che risale al Montesquieu, del potere giudiziario, che limita l'esecutivo; ma tra Spaventa e noi c'è stato il fascismo che ha dimostrato come un regime di violenza e di corruzione faccia isterilire ogni funzione di sindacato. Ed oggi ha il cittadino «le guarentigie di giustizia e d'imparzialità» da parte dei supremi tribunali amministrativi? Dopo appena un anno di regime non si hanno ancora nella giustizia amministrativa, a quel che mi si dice, gli stessi fenomeni di ingiustizia e parzialità che si avevano dopo venti anni di fascismo; ma è ovvio che la giustizia amministrativa è la più difficile ad essere intaccata. Lasciate fare al tempo e vedrete che sapranno fare uomini maestri di ogni corruzione.

Dal Settembrini e dallo Spaventa ci è stata svelata, *arcanum Italiae*, una incapacità italiana al buon governo, alla giusta, imparziale amministrazione, nonostante belle leggi; questa incapacità il libro di Francesco Saverio Nitti ce la dimostra, in fondo, comune con la vicina Francia attraverso una critica alla classe dirigente dei due paesi che non si mantiene nel generico, ma è così circostanziata da sembrare qualche volta pettegola. Ma

volesse Dio che abbondassero libri così pettegoli! Conosceremmo meglio la realtà politico-sociale della classe che ha guidato e guida alla rovina l'Italia.

Pochi libri sono così mal congegnati come questo: senza ordine cronologico, con frequenti ripetizioni, con divagazioni, è uno *zibaldone* autobiografico. Potremmo dire che figura di uomo simpatico, umano, colto ne vien fuori: il Nitti che avevamo amato durante il fascismo e che, ritornato in Italia, ci aveva delusi con l'inopportuno discorso del S. Carlo, ritorna, in queste pagine, il Nitti che amammo. Ma non vogliamo dire della malinconia che pervade certe pagine nei ricordi della moglie, della figlia e del figlio morti; della serenità di certi « ambienti » familiari; della delicatezza di certe rievocazioni: vi accenniamo solo perché Nitti dimostra che si può essere grandi politici ed, insieme, uomini di cuore. Ma Nitti costituisce un'eccezione nella storia della classe dirigente italiana: della sua rettitudine abbiamo una prova « a posteriori » inoppugnabile. I fascisti che frugarono in tutti gli archivi, in tutte le più segrete casseforti dello Stato alla ricerca di documenti contro Nitti, non trovarono nulla per inscenare un'accusa contro quest'uomo che pure odiavano. E bella cosa un uomo politico onesto; ma Nitti fu anche veramente democratico, fu il primo presidente del Consiglio sotto del quale si svolgessero le elezioni politiche in Italia senza ingerenze del governo. Di ciò egli si dà sovente vanto, ed a ragione. Non solo in sé stesso è importante questo fatto, ma in quanto era una consapevole reazione al sistema tradizionale col quale una pessima classe dirigente conservava immutate le sue posizioni. Inoltre, *homo novus*, giunse ai supremi fastigi del potere con la sua cultura, storica e finanziaria, con il suo lavoro di professore universitario e di avvocato. Oggi, egli può guardare con animo di dotto, di economista, di psicologo abituato a saper valutare gli uomini, la classe dirigente italiana che lo innalzò ad alti onori e che poi lo costrinse all'esilio. Quale ne è il giudizio?

« Anche adesso [1948-49] che vi sono governi che dicono di rappresentare la negazione del fascismo, l'essenza del fascismo permane in Italia nelle leggi e nelle consuetudini »; vuol dire che il fascismo non fu fenomeno transeunte, effimero. La vera natura della società italiana che rese possibile il fascismo la rintracceremo in un saggio del Nitti che a una lettura superficiale può sembrare troppo anedddotico e quasi una pausa, un intermezzo della discussione di problemi politici: ma che è, invece, degno di un grande storico, il saggio su D'Annunzio. Si badi bene: il saggio non può essere ispirato dal rancore per gli oltraggi di D'Annunzio a Nitti, perché, prima di tutti, erano vaniloquio rettorico (il Nitti trae da una soda cultura storico-realistica l'antidoto al veleno della retorica) e, poi, perché il Nitti è così spassionato da elogiare (secondo noi, erroneamente) Mussolini per doti politiche forse immaginarie. Se qualcuno Nitti deve odiare per ragioni personali è più Mussolini che D'Annunzio. Possiamo, quindi, postulare in Nitti serenità; ma, del resto, serenità o rancore a ispirarlo, dice cose giuste.

E documentata passo per passo l'opera di bassezza del Poeta, bassezza che era un misto di retorica e di incoscienza politica; retorica dell'eroismo, retorica del misticismo, retorica del patriottismo. Era necessario che Nitti dicesse chi fu D'Annunzio, che lo bollasse sfruttatore di donne, mantenuto dal regime fascista, dilapidatore di danaro che non era guadagnato col lavoro, misto di « eroico e comico »; era necessario che Nitti dicesse tutto ciò che dice perché si potesse capire come è stato possibile il fascismo. Quale altro regime poteva darci un'Italia « eroica e comica » come D'Annunzio? I dannunziani, familiari e ammiratori, soffrono di certe accuse ed è nella normalità delle cose; ma è anche nella normalità che chi voglia fare l'analisi della società italiana dica chi ne sono stati i corruttori. « Quando si pensi che Giuseppe Garibaldi... dopo tante vittorie, dopo tanti innumerevoli atti di eroismo, andò a vivere nella piccola e solitaria isola di Caprera, in una dimora che era quasi quella di un contadino e visse vita modestissima e si pensi poi a D'Annunzio... si vede tutta la decadenza del costume e si comprende la degenerazione prodotta dalla retorica »; si comprende, aggiungiamo noi, la differenza tra l'Italia del Risorgimento e l'Italia del nuovo Risorgimento, come dicono i degasperisti.

Così è stata deplorata da molti, nella *Postfazione*, la critica all'attuale Presidente

della Repubblica, ma anche qui bisogna intendersi: è la preoccupazione di veder ritornare o, meglio, mantenuti, vecchi arbitri, che inspira le critiche. Indubbiamente, nessuno può seriamente pensare che il Presidente rinneghi tutta una vita di dignità personale, di amore alla libertà, di parsimonia; ma non è opportuno il monito di Nitti: « intorno al Presidente non devono essere personaggi che abbiano privilegi ed autorità speciale, come erano spesso intorno al Re »? E invece un monito opportuno se esso vuol mettere in guardia che, chiunque sia il Presidente, debbono cessare le « costose pratiche della monarchia » perché queste costose pratiche e la soddisfazione delle vanità rientrano in una tradizione dell'Italia preresorgimentale pericolose oggi che certe forze sociali vogliono rispingerci verso il borbonismo. Il Capo dello Stato che è il supremo custode delle libertà deve essere liberato dalle strettoie di codeste forze. Le vanità nobiliari! Il Nitti scrive un magnifico capitolo sulla stupidità della classe dirigente italiana che ha bisogno di bardarsi di titoli, croci, feluche, basti e simili cianfrusaglie, ricordo della vecchia Italia controriformista di affamati, ma baroni tutti.

Nitti fa male a denunciare che una « stampa infame » manovrata dal ministero degli interni calunniò Giolitti alla vigilia dell'entrata in guerra? Fa male a dire che poi « dall'ufficio di un giornale ispirato da Giolitti e diretto da un avventuriero si telefonava spudoratamente per mantenere le fila dei movimenti di disordine » contro Nitti? Fa male, si capisce, secondo gli avventurieri di oggi, non secondo chi ama la verità.

Nitti — si dice — parla male di tutti; quindi non lo si può seguire. Falso; Nitti parla male della classe dirigente (uomini di banca, militari, deputati, funzionari) dell'Italia, della Francia (preziose le confessioni di Clemenceau), anche dell'America, ma perché elogia la classe politica inglese? Se lo mettono questo quesito i nostri grandi uomini politici vivi e i difensori dei morti, bollati dal Nitti?

Quale sia la preparazione politica generale della classe dirigente italiana sappiamo dalla politica interna, poliziesca che, con una certa moderazione tra il '70 e il '22, si trascina immutata dalla Restaurazione al 1949; ma il libro di Nitti ci dimostra ad esuberanza l'impreparazione di questa classe in politica internazionale: « non prevedevo che l'Italia che avrebbe dovuto avere una parte importantissima, se non anche preponderante nella preparazione del trattato, in senso liberale e democratico, sarebbe naufragata in una tristissima e ridicola richiesta adriatica »: è facile tramare intrighi e ordinare cariche poliziesche all'interno, ma nei rapporti internazionali, la classe dirigente italiana, funzionari e diplomatici e ministri, fece sempre, o quasi, fallimento. Non se lo voglion sentir dire da Nitti, ma è necessario dirlo perché prima, durante e dopo il fascismo, mentre la cultura italiana, le classi elette, sono state neoguelfarde, patriottarde, nazionalstizzarde, la politica estera è stata al rimorchio di più esperte diplomazie straniere. Oggi, è al rimorchio del Vaticano? Non so; quello che so è che, nell'immenso schieramento mondiale, l'Italia non ha saputo fare altro che assumere una posizione scarsamente originale. Come sempre.

Secondo Nitti, la politica estera da seguire era quella da lui indicata nei suoi famosi libri dell'altro dopoguerra che tante speranze suscitarono; se si fosse seguita la politica indicata da me — dice Nitti — non ci sarebbe stata la guerra. Chissà se non ci sarebbe stata prima; ma certo l'Italia, assumendo una posizione democratica e non nazionalistica, avrebbe impedito il formarsi di quell'ambiente di pazzo nazionalismo che rese possibile il fascismo.

La leggerezza nazionalistica ed ideologica con la quale l'amministrazione italiana procedeva nella sua politica internazionale è documentata dal Nitti con due episodi, nei quali il suo genio politico risparmiò all'Italia i guai che una classe dirigente d'annunziano-fascista le aveva apparecchiati: la questione di Smirne e la spedizione contro la Russia. Ma a Nitti seguì il fascismo col quale la vecchia retorica, nobiliare, agraria, ignorante e impolitica classe dirigente si abbandonò a un'orgia di bestialità. I « nuovi ricchi che non solo possedevano i giornali ma volevano possedere le coscienze e il successo » trionfarono e si strinse il grande patto di omertà tra vecchi ceti dirigenti e nuovi, gli uni degni degli altri.

«Ridotta la Camera dei deputati a una misera accolta di violenti e d'ignoranti, ridotta la funzione del Re a riconoscere le quotidiane violazioni dello Statuto, l'Italia senza libertà di associazione e di riunione, senza libertà di stampa, senza garanzie di ordine e con un esercito di parte pagato dallo Stato a servizio di un partito, è ormai un carcere», così sintetizzava la situazione dell'Italia sotto il fascismo in una lettera a Vittorio Emanuele III. Gli arrideva allora [5 marzo 1925] una speranza; «i regimi di violenza cadono violentemente quando più sembrano sicuri. La monarchia dei Borboni è caduta quando in apparenza aveva tutti per sé. E aveva anche, come il fascismo ora, l'appoggio dei gesuiti, che è stato sempre fatale» affermazione notevole in bocca ad un uomo che esprime sempre una forse eccessiva stima per il mondo politico vaticano.

Facciamo nostra questa speranza: i regimi di violenza (e di corruzione) cadono quando apparentemente tutte le forze li sostengono. Noi abbiamo visto come la classe dirigente italiana sia rimasta immutata e come essa rinnovi oggi i fasti di vecchi tempi. Oggi, un regime in cui una maggioranza parlamentare legalizza tutto, pigliando a schiaffi l'opinione pubblica; e un ministro degli interni scioglie ad arbitrio amministrazioni di sinistra; in cui lo Stato fa del sindacalismo; in cui si sperpera il danaro pubblico in spese improduttive, in cui non sul lavoro, ma sulla bassa miseria della vanità nobiliare si costruisce l'etica sociale; un regime in cui i lavoratori che organizzano sindacati vengono arrestati, ma circola impunemente un brigante, signore incontrastato di un pezzo d'Italia; in cui una stampa di avventurieri prepara, su materiale spesso fornito da agenzie a ciò autorizzate dal governo, notizie che stimolano lo spirito di guerra civile ed esterna; in cui la scuola è stata brutalmente strappata allo Stato e data all'ignoranza e alla superstizione; in cui non si fa la guerra alla miseria ma al nudo e alla barzelletta; in cui ostentano la loro sfacciata ricchezza frutto di furto, di appalti a trattative segrete gli impresari fascisti protetti contro i lavoratori che esercitano sacri diritti; in cui l'esecutivo dà amabili consigli, direttive alla magistratura; in cui, in definitiva, si è abbandonata l'Italia all'affarismo fascista, all'ignoranza retorica, alla superstizione clericale; oggi donde verrà la salvezza? Dall'Italia sana. Ma esiste?

Questo è il grande compito dei partiti di sinistra: creare delle classi sane italiane una classe dirigente onesta, tollerante, giusta. Sapranno i partiti di sinistra sfuggire alla tradizione di conservatori e di radicali? Al fascino di demagogia e di vendette?

E il problema del domani d'Italia.

GABRIELE PEPE

L'AMLETO DI LAURENCE OLIVIER

Uno degli argomenti del giorno nel mondo del cinema è costituito dalla animata discussione che si va svolgendo su un tema indubbiamente scottante: che valore hanno, che posto prendono nella storia del cinema le opere di quel gruppo che è stato battezzato «Terza via»?¹ Sono pochi film, tutti di grande importanza, girati circa nello stesso periodo: *Les Enfants du Paradis* (1943) di Marcel Carné, *Ivan il terribile* (1944) di Sergei Mikhailovich Eisenstein ed *Henry V* (1944) di Laurence Olivier. Un francese, un russo ed un inglese, senza avere alcun modo di comunicare tra loro, senza conoscere le

¹ La formula *Terza via* o *terza fase*, per definire il connubio più o meno evidente, tra linguaggio cinematografico e linguaggio teatrale (il che poi in definitiva non significa altro che la possibilità di inserire nel «racconto per immagini» (— cinema-fatto essenzialmente visivo, a parte la possibile funzionalità del sonoro —) il «racconto con parole» (— teatro-fatto essenzialmente auditivo) è stata introdotta in Italia per primo dal critico cinematografico Umberto Barbaro (cfr. «Bianco e Nero», 1947, n. 1).

idee dell'altro, ognuno in solitudine creativa, giungono al medesimo risultato in una ricerca di nuove possibilità, di nuove vie dell'espressione cinematografica (salve naturalmente le differenze di sensibilità e di stili particolari); uno dei pochi esempi nella storia delle arti, tra artisti diversi e in diversi paesi, di simultanea nascita, di una espressione artistica eguale per tutti.² Si discute se questi film appartengono al mondo del cinema, e se di esso faccia parte *Hamlet* (1947-48) l'ultima opera di Laurence Olivier.³

Io credo convenga anzitutto sgombrare la strada su questo punto: ognuna delle opere surricordate è senza dubbio cinema, perché in esse mezzi e linguaggio cinematografico hanno il sopravvento su qualsiasi altra espressione; anche se in questi film manca quasi completamente il consueto montaggio, che le normali teoriche filmiche (Pudovkin) pongono a base dell'espressione cinematografica, sussiste però in essi un ritmo cinematografico di decisiva efficacia, basato essenzialmente su un montaggio « interno » dell'inquadratura. Come esemplificazione si prenda il film di Eisenstein, che è l'opera più criticata e nella quale meno si vuole vedere del cinema. *Ivan il terribile* è un grande affresco nel quale ogni inquadratura, plasticamente costruita, è legata, fotogramma per fotogramma, in un ritmo compositivo continuo ed ininterrotto, sempre al medesimo altissimo livello, per cui ogni sequenza risulta perfettamente equilibrata e composita. L'intero film è un tutto unico, senza sbavature, senza rallentamenti, come invece nel *Nevskij*. Ogni fotogramma, preso separatamente, è un quadro, molto spesso reminiscenza rievocativa di noti dipinti (Peter Bruegel) il vecchio, Hieronimus Bosch, Van Dyk, i fiamminghi in genere, Goya, Daumier, persino Domenico Morelli ecc.). Ma ogni inquadratura è legata alle altre da una unità non soltanto formale, ma anche contenutistica, così come ogni sequenza è unita alle altre e, si noti, non solo da dissolvenze ma anche dal materiale plastico della sequenza stessa che in alcuni casi è costituito dal parlato della colonna sonora, divenuto elemento fondamentale e non più di contorno. Oppure l'individuare il legame tra una sequenza e l'altra è lasciato alla intelligenza ed alla sensibilità dello spettatore il quale deve giungere a collegare i diversi elementi delle varie scene, per semplici analogie descrittive o sonore, da un ripetersi di espressioni o di stati d'animo, dal gioco di ombra e di luce del quadro: strumento alquanto rischioso, che richiede un pubblico attento e comprensivo, ma indubbiamente passibile di risultati pieni di fascino.⁴

Se questo si può dire dell'opera ultima di Eisenstein, cioè che essa rientra a pieno diritto nell'arte cinematografica, tanto più ciò si potrà dire per *Hamlet*.

* * *

Non è la prima volta che Amleto viene portato sullo schermo; già nel 1900 Sarah Bernhard aveva debuttato nel mondo del cinema recitando nella scena del duello. Il

² È evidente peraltro che anche questi film non sono nati improvvisamente: già in *Alexandr Nevskij* (1938) di Eisenstein, ed in *Visiteur du soir* (1942) di Carné, si possono notare i segni di un nuovo fermento, la ricerca di nuovi effetti ed un uso diverso dal solito dei mezzi cinematografici.

³ Non è qui il caso di discutere il concetto di cinema: ma è evidente che in ultima analisi, si potrebbe parlare di semplice teatro filmato, una vera e propria *contaminatio*, nel solo caso nel quale la « camera » vede, in campo totale, la scena: come su di un palcoscenico i personaggi agiscono, e la macchina da presa, immobile e lontana non fa altro che riprendere l'azione, eguale e identica come la vedrebbe uno spettatore seduto nella propria poltrona in teatro. Un ottimo esempio lo abbiamo nel pezzo de *L'Assassinat de Duc de Guise* (1908) di Charles le Bargy ed André Calmette che Cavalcanti riporta nel suo *Film and Reality* (1942).

⁴ Non ho preteso di fare un'analisi completa di questa opera, che pur non essendo un capolavoro come *La corazzata Potemkin* o *La linea generale* è pur sempre di grande importanza. Ho voluto soltanto individuare, sia pure per sommi capi, quei completi valori cinematografici che pongono questo, come gli altri film della « terza via » sul piano del cinema; il quale è uno solo: non terza dunque, ma sola via cinematografica.

«mago» Méliès nel 1907 diresse un breve cortometraggio (120 metri) sull'apparizione dello spettro. Nel 1910 apparve un Amleto francese (prodotto dalla Lux film) che ebbe però scarsa risonanza di fronte ad una edizione danese, girata l'anno seguente nel Castello di Krongberg, dove si pretendeva essersi svolta la vicenda narrata dal poeta inglese. Nel 1913 uno dei pionieri del cinema inglese, Cecil Hepworth, riprese la rappresentazione teatrale che la compagnia di Sir Johnston Forbes-Robertson recitava al Dury Lane. Seguì un Amleto italiano, prodotto dalla Cines nel 1914,⁵ e contemporaneamente una edizione americana prodotta dalla Vitagraph, diretta da James Young che ne era anche il protagonista assieme a Clara Kimball e Julia Swayne Gordon. Infine, ultimo della serie, l'Amleto girato in Germania nel 1920 e diretto da Erwin Gepard, che si basava però, anziché sul testo scespiriano, sulla antichissima leggenda popolare danese di una mitica principessa Hamlet, costretta a travestirsi da uomo per ragioni di successione al trono. Asta Nielsen, la grande attrice del cinema muto, era Amleto.

Quasi trenta anni di silenzio, ed ecco infine tra il 1947 ed il 1948 l'opera di Sir Laurence Olivier. Non più colori sfavillanti come nel precedente *Henry V*, masse in azione, amori e battaglie, in una parola non più un fatto essenzialmente cinematografico, ma, vorrei dire, un «problema», profonda analisi introspettiva di un personaggio, con i suoi tormenti, le sue ansie, la sua complessa ed inesplorabile (per l'obiettivo, s'intende) psicologia. Il cinema è un'arte che deve tentare di estrinsecare i sentimenti, di renderli visibili ed accessibili all'occhio umano, così come la parola nel libro (o nel teatro) può rendere chiaro il pensiero del personaggio. Questo il compito che Olivier doveva risolvere; è possibile trasferire sullo schermo opere, come l'Amleto, che non soltanto sono state scritte essenzialmente per il teatro, ma per la loro costruzione filosofica, basata sull'angoscia interiore dell'uomo, sono tanto dense di pensiero, quanto scarse di azione, altissime di poesia e povere di elementi spettacolari, sì che spesso la dialettica del dialogo è, diciamo così, l'unico «movimento»? E più genericamente, quale abbia da essere per l'opera cinematografica il valore del libro o del dramma che ne forma il soggetto, se ad esso ci si debba fedelmente attenere (altrimenti non si avrebbe diritto di usare per il film lo stesso titolo del lavoro letterario ed affermare arbitrariamente una derivazione puramente superficiale) oppure se, come credo, al soggetto ci si debba semplicemente ispirare, — poiché il cinema, arte autonoma, è libera creazione che non deve avere alcun freno — su questo argomento la discussione è tuttora aperta e non finirà tanto presto.⁶

E assai raro che da un grande libro, o anche più semplicemente, da un buon libro, si possa trarre un buon film senza svisarne lo spirito originale; è quello che è riuscito a fare Autant Lara col *Diable au corps* di Radiguet. Ed è quello che, in perfetta umiltà di intenti, di null'altro pensoso che di non tradire Shakespeare, ha fatto Olivier.

Poiché non è possibile concepire l'Amleto al di fuori dell'opera scespiriana quale essa è e quale la tradizione e gli studi storici, estetici e filologici ce la hanno tramandata, dato questo dunque, scarse possibilità restavano ad un qualunque interprete del dramma di poterlo efficacemente portare sullo schermo facendo di esso dramma un semplice punto di partenza, trasformandolo cioè in mito e modernizzandolo.⁷

⁵ Su questo film italiano non sono riuscito a trovare alcun dato. Anche l'informattissimo Roy Alexander Fowler («Revue du Cinéma», août 1948, n. 16) ne accenna solo fugacemente.

⁶ E recente, ad esempio, la polemica di Luigi Bartolini contro De Sica e Zavattini, rispettivamente regista e sceneggiatore di *Ladri di biciclette*, i quali avrebbero, secondo l'acrimonioso pittore e scrittore marchigiano, travisato e rovinato il suo libro.

⁷ Così come Henry George Clouzot ha fatto in questi giorni, rivivendo modernamente la *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (Manon, 1949) e come sembra abbia in animo di fare René Clair con il suo nuovo film che dovrebbe essere una moderna interpretazione del mito di Faust. Ma se questo può essere tentato da dei francesi, non è immaginabile che gli inglesi neppure pensino di rifare l'Amleto, testo per loro intoccabile.

Non restava dunque che l'altra soluzione; rendere l'opera teatrale con linguaggio cinematografico, senza svisare e senza sminuire Shakespeare.

Olivier ha visto tuttavia l'Amleto secondo i canoni fondamentali della interpretazione romantica (Goethe-Schlegel-Coleridge) per quel che riguarda la figura fisica: giovane e bello, agile e pieno di fuoco, un vero e proprio eroe, mentre non così lo vedeva Shakespeare: *He's fat, and scant of breath* (atto V, scena 2^a). Ed anche eticamente Amleto-Olivier è un cavaliere senza macchia, quanto meno un gradino più su del personaggio scespiriano, con vizi e difetti assai attenuati e meno appariscenti; significativa tra l'altro a questo proposito l'esclusione del monologo famoso: *Oh, what a rogue and peasant slave am I!* (atto II, scena 2^a).

Ma dove Olivier si distacca decisamente dai romantici è in quel che riguarda il sentimento animatore della tragedia, da essi veduta come il dramma della incertezza umana nella quale si dibatte Amleto, essere sensibile, gentile ed in fondo buono, tanto che il compito della vendetta appare per lui veramente soverchiante e solo la tremenda inesorabilità del fato lo porta a compiere la tragica opera. Egli è un debole cui l'eccesso del ragionamento e del pensiero impedisce l'azione energica e decisa. Dibattuto tra sentimenti alterni, in preda a « complessi di inferiorità » (accentuazione del monologo surricordato), ad ambivalenze affettive alternanti il suo animo tra amore ed odio, tra desiderio di vendetta e rilassamento della volontà (*How all occasions do inform against me* — atto IV, scena 4^a: monologo anche questo significativamente abolito da Olivier), l'Amleto romantico giunge alla catarsi quasi contro voglia, trascinato dalla forza delle cose, automa che agisce spinto alla violenza da fatti più grandi di lui.⁸

Non così l'Amleto di Olivier;⁹ e l'intelligente spettatore non si lasci impressionare dalla presentazione che precede il film: una voce fuori campo dice: « Questa è la tragedia di un uomo incapace di prendere una decisione ». Amleto-Olivier irresoluto? Mai più; egli è un voltivo, uomo di eccezionale vigore intellettuale, duro e freddo, la dialettica del ragionamento, anziché impedirgli l'azione, non serve che ad indicargli la strada migliore senza debolezze né sofistiche (si veda a questo proposito come è sottolineata la mancata uccisione del re mentre questi sta pregando; — atto III, scena 3^a). L'amore che egli nutre per Ofelia non gli impedisce di essere persino brutale con lei, noncurante di spezzarle il cuore, tutto teso come è, al raggiungimento della agognata vendetta. Si veda (ed è uno dei punti più interessanti del film, decisivo per la comprensione del pensiero di Olivier) come è reso il famoso colloquio (atto III, scena 1^a) tra Amleto e Ofelia; anzitutto il famoso *To be...* è spostato dopo il suo dialogo con la fanciulla;¹⁰ e questo è ridotto alla sola battuta iniziale: *are you onest?* sorvolandosi tutto il discorso sulla bellezza e le risposte di Ofelia, per giungere immediatamente a gridarle contro: *Get thee to a nunnery!* con una crudeltà e un'acredine ingiuriosa tale che la povera fanciulla non ha parole per rispondere né per reagire (viene infatti saltato per

⁸ Non che questa interpretazione romantica non trovi spunti e giustificazioni nel testo scespiriano. Ma del resto l'Amleto è sempre stato considerato una vera miniera per i registi teatrali (che fino a qualche anno fa erano generalmente i capocomici). Qualsiasi interpretazione andava bene; bastava giungere al momento nel quale, agitando con il teschio in mano, si poteva gridare l'« Essere o non essere »! Tutto il resto era un sopraplù: il pistolotto, e solo quello, contava. Che la lezione di Olivier (e più modestamente quella di Gino Cervi, eccellente doppiatore) possa servire a far comprendere come un vero attore deve recitare Shakespeare?

⁹ Olivier ha sfrondato il testo da tutto ciò che non gli pareva essenziale, riducendo lo spettacolo da circa quattro ore e mezzo (edizione teatrale) a due ore e trentacinque minuti. Oltre a varie scene, egli ha eliminato interi personaggi, anche importanti, come Rosencrantz e Guildenstern, e lo stesso Fortebraccio (sul quale ritornerò più avanti), e Rinaldo e gli ambasciatori.

¹⁰ Interessante la strana impressione che provoca questo mutamento; come se il *To be...* si riferisse quasi all'amore e lo *heart-hache* al cuore dolente per l'amorosa passione; neanche i critici inglesi hanno afferrato il significato preciso di questa trasposizione.

intero il suo monologo: *Oh, what a noble mind is here o' erthrown!*) e crolla piangente ed affranta sotto l'incalzante violenza del principe. Un felicissimo tocco di umanità ravviva qui la scena: Amleto passa una rapida carezza sul capo di Ofelia, silenzioso gesto d'amore, sommerso dalla violenza delle parole. Il suo comportamento aggressivo e crudele e questa violenza sono ben superiori e più forti di quelli del testo scespiriano; Amleto-Olivier sa bene quello che vuole e cerca di raggiungerlo con tutti i mezzi. Non vi è in lui alcuna traccia di incertezza; anzi, più la tragedia corre verso l'epilogo, e più violento egli diviene ed al momento della vendetta, allorché si compie la sua catarsi da ogni sorta di elucubrazioni moraleggianti, Olivier trasforma il pallido principe di Danimarca in un atleta fremente, pieno di forze e di furore belluino, estrinsecarsi di una attività propria, ove non è più il fato che guida, né più segue ragione o coscienza, ma vi è egli ed egli solo, Amleto, simbolo eccezionale di volontà e di violenza distruttrice. Si ricordi la furia sanguinaria con la quale uccide Polonio (atto III, scena 4^a) o l'urlo inumano che gli esce di gola quando, assetato di sangue, egli compie quel prodigioso e spettacolare (anche se scespirianamente gratuito e ingiustificato) salto dall'alto della scalinata contro il re, dopo il duello (« volo d'angelo » che è una intelligente reminiscenza del film di cappa e spada di Douglas Fairbanks).

Ed ancora altre sono le differenze che si possono notare dal testo di Shakespeare. Amleto-Olivier sa tutto e tutto gli è noto: così nella scena del-duello (atto V, scena 2^a) lo scambio delle spade tra i contendenti non avviene per caso come nel testo, bensì per suo volere, poiché egli ha ben compreso la diversità delle armi; oppure (atto II, scena 2^a) quando Polonio complotta con il re e la regina, Amleto-Olivier ha tutto inteso, sì che nella seguente scena con Ofelia egli sa della presenza dietro la tenda di Claudio e Polonio. Interessante è qui notare come questa scena che dovrebbe svelare una non spontaneità nei discorsi di Amleto, è invece piena di fuoco vivo e vero, tanto Olivier si lascia trascinare dalla violenza dei sentimenti. Non unico esempio di discordanza nel film tra ciò che era preparato in sede di sceneggiatura e ciò che si fece invece girando, nel particolare calore creativo.¹¹

Ma due diversità dal testo scespiriano sono veramente fondamentali: la regina (Eileen Herlie) è veduta in maniera del tutto nuova; Olivier sottolinea a più riprese la giovane età della « madre » (27 anni contro i suoi 41!) e si sofferma quasi con compiacimento in primi piani sulle femminili grazie della donna, sui focosi baci che veramente nulla hanno di filiale e materno, rilevando con somma evidenza un amore e una gelosia del giovane principe verso la madre di chiaro sapore edipico. L'odio per il re assume quindi un duplice significato. Ed ognuno vede come con l'introdurre questo nuovo motivo, la tragedia assuma una violenza ed una asprezza più alta: accanto alla vendetta verso l'assassinio del padre, l'odio verso l'amante della madre.

Ed ancora infine giova ricordare l'enorme diversità del finale con l'esclusione dell'ultima scena: arrivo trionfale di Fortebraccio; la morte di Amleto e degli altri colpevoli ha spazzato dalla corte di Elsinore tutte le brutture; la vita riprende più chiara e senza più fantasmi; vi è in tutti una sicurezza che *more mischance on plots and errors happen*. Tutto ciò in Olivier manca, il che sposta il peso del dramma e lo riporta vicino alla interpretazione romantica di un Amleto in cui tutto è tragedia e desolato pessimismo.

Si potrebbe discutere se questo sia veramente l'Amleto pensato da Shakespeare; penso che qualcuno potrebbe sostenere agevolmente la tesi contraria. Ma che sia cinema non è dubbio.

Il problema si dovrebbe impostare così: dato che Olivier ha interpretato l'opera

¹¹ Nessun particolare significato hanno invece alcuni mutamenti dell'ordine cronologico della tragedia; le due scene di pazzia di Ofelia sono unite in una sola e subito segue la sua morte. La congiura tra il re e Laerte (atto IV, scena 7^a) segue la scena del cimitero ed immediata ne è così la sua esecuzione. Sono questi tutti mutamenti resi solo a far più chiara e comprensibile l'azione semplificandone l'intreccio.

di Shakespeare nel modo che abbiamo veduto esaminandone il pensiero ispiratore e i concetti fondamentali, dato ciò, chiediamoci: ha egli creato un *film*? E di quale valore? Immerso in una atmosfera grigia, in toni bianchi e neri sfumati e pieni di ombra, tra immense plumbee muraglie, tra scale e sale umide e nerastre, staccato dalla realtà, in un mondo desolato e senza speranza, sotto un cielo che, le rare volte che è inquadrato dalla macchina da presa, appare plumbeo e nebbioso, il film si snoda, ossessionante tragedia, fuori da ogni limite spaziale o temporale. Elsinore potrebbe essere dovunque. Più esattamente è dovunque, perché la tragedia che in esso si svolge è nella nostra coscienza, è il dramma di ognuno di noi.

Olivier fa agire la sua macchina da presa come su di un gigantesco palcoscenico costituito dalla reggia di Elsinore. Su di esso il regista lavora usando essenzialmente carrelli aerei, che, assieme ad un sapiente uso della profondità di campo, permettono di spaziare con vaste panoramiche sulla scena, di riprendere l'azione da ogni punto di vista con continui ed ininterrotti movimenti di macchina. Cinema e teatro sono compiutamente e perfettamente amalgamati, l'uno al servizio dell'altro. Ma quando l'ossessione di restar fedele al poeta abbandona Olivier, e quando il testo lo consente, allora si giunge ad alcune arditissime ed indimenticabili « aperture » di purissimo cinematografo, felici improvvisazioni che integrano il testo poetico e lo rendono più comprensibile ed umano: evidentissima a questo proposito la scena finale dopo l'arrivo dei commedianti: cessano i canti le grida i rumori ed Amleto resta solo, mentre la luce si attenua fino a sparire. Come rende Olivier l'entusiasmo di Amleto per l'idea di vendetta che gli è balenata? La sua folle gioia per l'imminente inizio della fine, la sua consapevolezza che ormai l'ora sta per scoccare sono espresse cinematograficamente da quella improvvisa corsa lungo il nero corridoio e da quel vorticoso duplice giro su sé stesso, sotto una luce spettrale, con le braccia spalancate, gigantesco uccello notturno, messaggero di lutti e di sangue. Una breve perfetta ossessionante sinfonia di bianchi e neri, pervasa tutta da un drammatico silenzio.

E si osservi come è reso plasticamente l'innalzarsi del testo alle vette più eccelse della poesia nel famoso monologo *To be...*; la sequenza parte con l'inquadrare dall'alto della scalinata la figura di Ofelia gettata sui gradini. Prima lentamente poi sempre più velocemente la macchina inizia un movimento ascensionale seguendo la spirale della scala, inquadra, nuovamente da più lontano la fanciulla e poi si innalza vorticoso portandoci senza interruzione visiva alcuna su, su, fin alla torre a picco sul mare, dove Amleto sta meditando. Egli pensa, la sua bocca è chiusa e noi, « sentiamo » il suo pensiero; ma ad un tratto la pienezza del sentimento trabocca, prorompe e lo spirito si fa voce, si fa parola. Per evitare il pericolo che la scena restasse troppo « fissa », Olivier introduce l'elemento « pugnale » che cade in mare. La macchina abbandona per un istante di inquadrare il principe e segue il volo dello stiletto e al suo ritorno su Amleto lo riprende da un diverso piano; applicazione geniale di un mezzo usato da Carné in *Le jour se lève* (1939) con il suonatore di trombetta che interrompe per un istante il colloquio tra Francesco e Valentino al caffè e permette alla macchina di ritornare sui due dal punto di vista opposto, senza alcun taglio di montaggio, dopo avere per pochi fotogrammi inquadrato il suonatore.

Si ricordi la sequenza che conclude la pantomina (a differenza dal testo, la recita vera e propria nel film non avviene) dei commedianti, quando il re ordina d'interrompere lo spettacolo gridando *Light, Light!* ed Amleto, afferrata una torcia, gliela porta violentemente contro il viso; la fiammata improvvisa della fiaccola che illumina la scena, lo scorcio del viso fremente di Amleto proteso contro l'atterrito re, la luce sfavillante che copre per un attimo ogni cosa, innalza questi pochi fotogrammi alla altezza di una solenne tragicità. E poi, via via che la catastrofe si avvicina, il valore poetico del testo si estrinseca in perfetta forma cinematografica.

Entra la corte per assistere al duello; il re, la regina ed il seguito scendono da una grande scalinata, Amleto ed Orazio da un'altra di fronte alla prima. La macchina

(grazie al perfetto uso della profondità di campo) inquadra i due gruppi, abbassandosi lentamente, *gradino per gradino*, dietro le spalle di Amleto. Poi il duello, uno dei più magistrali che si siano mai veduti sullo schermo: spade scintillanti e balenanti nell'aria, sprazzi di luce e di suoni improvvisi, audacissimi movimenti e violente inquadrature che culminano con l'impennarsi della macchina per seguire l'improvviso lancio in aria di un'arma. Poi il salto di Amleto dall'alto della scalinata contro il re, e lo spirare di questi con le mani protese in un ultimo disperato anelito verso la corona ormai perduta per sempre, mentre la macchina inquadra dall'alto i guerrieri che circondano con spade ed alabarde il corpo del caduto, e la morte del biondo principe ed il funebre corteo che si snoda su per le scale accompagnato nel suo lento ascendere dalle arditissime carellate della macchina che dopo aver girato intorno al trono vuoto si innalza con subitanea veemenza.

L'applicazione della profondità di campo, permette di chiarire ed esprimere emozioni e turbamenti (si veda la delusione di Amleto quando Ofelia alla estremità opposta del lungo corridoio si allontana senza salutarlo), l'espressiva razionalità dei primi piani, rivelatori di sentimenti e di passioni, l'uso essenziale del materiale plastico (la corona, la punta dei fioretti, la statuetta sacra cui il re rivolge la preghiera, lo stesso letto nuziale ecc.) la severa solennità della scenografia, il bel commento musicale, la magistrale fotografia contribuiscono a portare il film su un livello altissimo.

GIORGIO MOSCON

L'INSEGNAMENTO LINGUISTICO NELLE SCUOLE MEDIE E NELL'UNIVERSITÀ ¹

Giovarsi della linguistica nell'insegnamento delle lingue e letterature classiche e moderne nelle scuole medie, è possibile solo se il maestro è scevro di ogni vanità, se rinuncia cioè sin da principio a farsi ammirare dagli scolari per la dottrina e l'ingegno, reali o immaginari. Chi, interpretando un testo per ragazzi di ogni età, si fermi a ogni parola per proporre un'etimologia, ovvia o controversa, sarà un pessimo maestro, perché impedirà agli scolari di intendere quel testo nell'insieme e nei particolari frantumandolo, interrompendo il discorso e frastornandoli dal por mente allo svolgimento del pensiero e ai valori stilistici delle parole e delle frasi. Chi si lascia andare a citare parole di lingue che i ragazzi non intendono, edifica sulla rena. Anche, la linguistica nella scuola media non è, non può essere materia d'insegnamento: non può quasi mai essere né adoprata né esposta se non ausiliarmente, occasionalmente, quasi tra parentesi.

E tuttavia essa è necessaria per due rispetti: in primo luogo serve a tenere insieme nozioni, come le statue di Dedalo, che, non legate, scappavano via; in secondo luogo, appartiene alla cultura più generale l'intelligenza di concetti linguistici fondamentali. L'insegnamento delle lingue e delle letterature moderne e antiche mancherebbe a uno dei suoi fini più alti, se lo scolaro non si formasse almeno alla fine un'intuizione e qualcosa più che un'intuizione della struttura della lingua imparata.

* * *

Ma è bene ormai passare a discorrere delle diverse materie (e dei diversi gradi d'insegnamento) a una a una, cominciando da quella che dovrebbe sempre essere, e per lo più non è, la principale, lingua e letteratura italiana. Io al ginnasio inferiore capitai sotto un vantatissimo e, secondo me, non dirò sciocchissimo e ignorantissimo e crudelis-

¹ Relazione tenuta il 2 giugno 1949 al Congresso dei Circoli linguistici d'Italia.

simo, ma soltanto ristrettissimo maestro, il quale di autorità ridusse tutte le materie letterarie, si può dire, al solo latino, o meglio all'analisi logica esemplificata per mezzo del latino. Egli non lesse con noi autori italiani, né c'indusse a leggerli per conto nostro: latino latino, analisi analisi!

Quest'analisi era per giunta una frode. Prima si riduceva l'italiano a una traduzione letterale dal latino, e poi si analizzava logicamente questo non più italiano, riconducendo ogni sintagma a categorie latine, concepite non già come storicamente determinate e transeunti, ma come eterne. Ci si insegnava, per esempio, la distinzione tra complementi di stato in luogo e di movimento verso luogo senza farci notare che essa non esiste in italiano, che è postulata o inventata agli scopi della traduzione dall'italiano in latino. Tutti quei complementi che in italiano sono introdotti dalla preposizione *di* erano complementi di specificazione, ogniquale volta in latino corrispondessero a un genitivo; ma si distingueva un complemento di materia, perché esso in latino è risolto diversamente. Che cosa poi significasse complemento di specificazione (se pur significa qualcosa), non ci fu mai spiegato. Il primo servizio che l'istituzione linguistica del maestro può rendere ai giovani nel ginnasio inferiore è negativo: quello di impedirgli di falsificare l'italiano. Non è poco. In primo luogo, il ragazzo imparerà o indovinerà che le lingue non sono parallele l'una all'altra, non sono calchi l'una dell'altra, che ognuna ha una struttura sua. Niente di male se questa osservazione, per così dire, implicita, il maestro la renda esplicita. Insieme, gli scolari apprenderanno che la traduzione letterale da una lingua all'altra è impossibile, e solo così la versione in latino acquisterà valore, anzi legittimità.

Invece, l'identificazione ingenua della struttura sintattica dell'italiano con quella del latino, come ha impedito per secoli una trattazione in qualche modo adeguata di nostra lingua, così per altrettanti secoli ha influito, talvolta perniciosamente, sullo svolgimento dello stile italiano. Ma lasciamo il passato: i ragazzi un po' stupidi e del pari maestri non esenti da questo difetto, che secondo Kant è per lo più incurabile, mettono spesso *poiché* in principio di periodo, dove una particella di quel genere nella nostra lingua non è né necessaria né consueta; lo mettono perché questa parola traduce così di frequente un *enim* o un *nam* che nel latino ciceroniano sono necessari. Ma, poiché a un maestro più moderno per uzzolo di modernità venne in mente di sostituire a quel *poiché* (o peggio *imperocché*) un più moderno *infatti*, così studenti e professori adoprano ora, nel loro italiano, un *infatti*, dove non c'entra o non è a posto o dà una falsa sfumatura allo stile. Questo è un esempio tra i molti: ai ragazzi si deve insegnare a non scrivere in lingua di traduzione ma in italiano vero, quello che hanno imparato da mamma, ma che a scuola disimparano.

Quel nostro maestro conosceva per pratica gli accenti latini molto benino; ma non gli era mai venuto in mente (perché non lo sapeva) di spiegarci come molto spesso dalla qualità della vocale italiana in determinati vocaboli si possa indurre la quantità della vocale latina corrispondente: se a *videt* corrisponde *vede*, è questo un segno che la prima vocale di quella parola latina è breve, che quindi si deve leggere *pròvidet* e non *providet*. Sembra impossibile che gl'insegnanti di ginnasio inferiore non solo non abbiano ancora imparato a spiegare quella regola, ma anzi che si rifiutino di farlo. Un insegnante, che io sapevo non particolarmente dotto, mi disse che i ragazzi non l'avrebbero mai capita: mi parve temerario dedurre dalla propria imbecillità l'imbecillità degli scolari. Un altro, celebre per un suo libro di critica estetica, mi rispose: «Ma a che serve? Si può sempre riscontrare il Georges», quasi il ragazzo dovesse e potesse andare in giro con un volume *in folio* nella tasca di dietro dei pantaloni. Io mi accorsi allora che quell'insegnante non era intelligente e sospettai che quel suo libro di critica estetica, così vantato (e che non ho mai letto), valesse pochino. Un altro, preside frate di un istituto di santissime santimoniali britanne, a me che lamentavo che le fanciulle scolaresche di una certa professoressa sbagliassero sempre gli accenti latini, fece osservare che la prosodia non era d'obbligo fino al terz'anno; egli trovava quindi economico che le ragazze im-

parassero e pronunciassero per due anni accenti sbagliati e riimparassero i veri dal terz'anno in poi, quasi una nozione errata appresa da piccini non rimanesse fitta e indelebile nello spirito.

Si obietterà che quella regola è limitata a parole di tradizione popolare, ininterrotta e che non è applicabile alle numerosissime di tradizione dotta? Ebbene, si abbia il coraggio di insegnare questa distinzione tra le due specie di tradizione. L'alunno sarà grato di tali parentesi. In primo luogo, perché la monotonia, anche a quell'età, come so per chiaro ricordo, opprime e ottunde; e poi, perché il senso linguistico, la curiosità linguistica, come mi confermava pur ieri un professore dotto e umano e della scuola e degli scolari austeramente amoroso, si desta nei ragazzi molto prima che la intuizione estetica.

Quel mio maestro, che pure in prima ginnasio ci parlava di accento latino e ci enunciava la regola generale che lo governa (ora la maggior parte delle fanciulle universitarie non ne ha alcun sentore e, com'è necessario, boccia per direttissima), ci spiegava in terza esametro e pentametro (ma non si fidava del suo orecchio e non aveva neppure un barlume dell'accento ritmico, che, se è, come credo, una convenzione, è necessario a noi italiani per sentire la metrica antica; sicché quell'insegnamento si ridusse a una tortura), quel maestro non ci disse mai che cosa la quantità fosse, certo perché non lo sapeva lui e non se lo era mai domandato. Che gente buffa questi antichi Romani che facevano versi prescindendo dal suono! Io non capii che cosa quantità fosse, prima che andassi a vivere in un paese dove, quando nella lingua indigena o in latino sbagliavo la quantità, venivo corretto, come si corregge da noi lo straniero che sbaglia le larghe e le strette. Eppure la quantità si può, si deve far capire al ragazzo. Nelle grandi città si trova sempre qualche scolaro che parla fin dalle fasce una lingua straniera in cui la quantità si sente ben più che nei dialetti della nostra Italia centrale. Se manca, si può ricorrere a dialetti appunto dell'Italia meridionale e più della settentrionale: *andà* significa in milanese *andare* o *andato*, secondo che l'*a* finale è breve o lunga. In casi estremi si potrà mostrare come la parola *legno* è pronunciata da settentrionali e da centro-meridionali; e anche si potrà fare osservare che la vocale dinanzi a un gruppo consonantico ha suono più breve che dinanzi a una consonante semplice (*fato-fatto*), e questo porgerà il destro a spiegare la lunga per natura e la lunga per posizione (o meglio convenzione) e insieme a distinguere tra quantità di vocale e quantità di sillaba. E qui sarà necessario mostrare come le vocali lunghe per posizione siano, nelle lingue romanze, trattate come brevi. Ma di tutto ciò la maggior parte degli insegnanti medi, anche se sufficienti per altro rispetto, non ha la minima idea. Del resto, se facessero attenzione, si accorgerebbero anche che in *via de' Neri*, il *de'* è lungo: lungo per contrazione.

Sovrattutto una buona preparazione del maestro lo tratterrà dall'identificare le categorie logiche con le categorie grammaticali latine, dal considerare il latino quale lingua tipica e normativa e, in certo senso, unica, come pur fanno ancora molti insegnanti medi; i quali non si accorgono di dipendere, attraverso il Gandino, anzi spesso attraverso i suoi epigoni Gandiglio e, peggio di tutti, i grossolanissimi Zenoni e Rubrichi, da Porto Reale e dall'hegeliano Nügelbach, lo tratterrà dal valutare inferiore tutto ciò che è pre- o post-ciceroniano, e dall'istillare quindi nelle anime tenerelle l'errore di una concezione normativa e antistorica. Io ho conosciuto ancora un professore di letteratura latina, a suo modo valente, che insegnava che il periodo argenteo era contraddistinto da una lingua meno pura, quasi già in quell'età fossero penetrati in folla nel latino vocaboli celtici, germanici, berberi o che so io. Questi servigi e molti altri, anche se negativi i più, rende alla scuola la preparazione linguistica dei suoi maestri, anche se, anzi tanto più se celata.

Volevo parlare dell'italiano, ma mi accorgo di aver parlato del latino, quasi rivedesse in me lo spirito di quel mio professore, *quod di avertant*.

Quel mio maestro non ci insegnò mai la grammatica italiana, e fu caso fortunato

che io prendessi in mano il Morandi e Cappuccini, che era tra i libri prescritti e non adoprati, e leggendolo me ne innamorassi, come ora non intendo più che fosse possibile. Lui, il maestro, non ci aiutò neppure in piccole difficoltà pratiche come, poniamo, il plurale di *superficie* o di *specie*, o l'accordo dell'aggettivo riferito a più sostantivi di genere grammaticale diverso, o l'ortografia *guancie* o *guance* e simili. Anzi, che è molto peggio, non ci disse mai una parola del passato remoto e del passato prossimo, né ci insegnò mai a usarlo rettamente, cioè come si adopra nella lingua letteraria, e non a contentarci di uno solo, come fanno i Padani e in senso opposto i Siciliani.

Solo, correggendoci i componimenti, biasimava quelle che per lui erano offese alla purità della lingua, come «è per lui che ho fatto questo», «si credeva bravo e lo era», «fece sacrifici per mandare il figliuolo a scuola». Invece di *far sacrifici* si doveva dire *affrontare privazioni*, sempre e in ogni caso. Il suo nume era il Cerquetti, anche perché per nostra disgrazia nato nella stessa regione e, credo, nello stesso paese.

Un professore di ginnasio inferiore che valga qualche cosa, dovrebbe invece, secondo me, distruggere subito nel ragazzo l'idolo della normatività, e, contro la norma arbitraria: «in italiano si dice così», fare intendere che la lingua è un fatto storico; che la norma fotografa solo un momento del suo svolgimento, talvolta un momento che è già superato; fare intendere che spesso ci sono parecchie parole per un oggetto o un concetto senza differenza di significato ma con (o senza) valore stilistico differente. La distinzione tra vocaboli di tradizione diversa dovrebbe dare agli scolari un primo barlume di analisi stilistica. Questo sarebbe un primo avvio a fare intender l'arte. Ma questo lavoro, per non stancare e seccare, deve rimanere occasionale. Può talvolta avvenire che la storia e il valore di una parola siano lumeggiati da un'etimologia sicura, ma il caso sarà piuttosto raro. Maggior valore ha il confronto tra l'espressione italiana e la latina, il quale deve ancora una volta guarire dall'illusione che un pensiero debba necessariamente essere espresso in un modo determinato, mentre in realtà le forme di espressione sono innumerevoli; guarire dall'illusione che fu ancora di Aristotele, e, si può dire, di tutti i Greci, che erano insomma unilingui e quindi consideravano la loro lingua come un assoluto.

E nell'insegnamento dell'italiano va detto chiaro fin dal primo giorno che non già i dialetti sono una corruzione della lingua, ma che la lingua si forma dai dialetti e si rinsangua continuamente con i dialetti, che i dialetti sono rispettabili quanto la lingua, che i dialetti ancor oggi premono sulla lingua e la trasformano.

E fin dal primo anno bisognerà abituare il ragazzo a considerare la lingua non come un sistema di segni ma come un sistema di suoni; a riflettere che la lingua italiana non si pronuncia affatto come si scrive, che la sua ortografia è mediocre, perché macchiata di gravi inconseguenze. Io ho trovato uomini di quarant'anni non incolti i quali sono convinti che *e* stretta ed *e* larga sono lo stesso suono, o, com'essi dicono, la stessa lettera, sia pur pronunciata in due modi differenti; che in *scienza* ogni lettera ha il suo suono, anche l'*i*; che *sei* risulta davvero da una *s*, da una *c* e da un'*i*; *gni* da una *g* e da una *n*. A me fanno rabbia.

Troppo tutto questo per ginnasio inferiore? Ma io so per esperienza che i ragazzi, perché il loro interesse non si è ancora specializzato, imparano con piacere e con molto minore difficoltà che i maestri, spesso specialisti meschini. Morte al pedagogismo! E siano morti agghiato i suoi rappresentanti!

* * *

In quarta ginnasiale al latino si aggiunge il greco, lingua immensamente più difficile, perché infinitamente più ricca di vocaboli e di forme particolarmente verbali; perché il sistema verbale, ricchissimo, non corrisponde semanticamente affatto al nostro, sta anzi sopra un altro piano che il nostro; perché, mentre in latino la maggior parte dei vocaboli si riconosce subito da chi conosca la loro prosecuzione italiana, qui

nessuna concordanza aiuta la memoria; anche perché, mentre praticamente in latino leggiamo nella scuola testi che distano fra loro di due secoli tutt'al più, in greco studiamo poeti e prosatori che si estendono dall'età omerica alla neo-attica e che scrivono quasi ognuno in un suo dialetto.

Qui è proprio necessario che qualche regola linguistica leghi le nozioni morfologiche e lessicali. È strano che, mentre già la grammatica del Curtius, che divenne presto classica anche da noi, premetteva un'introduzione fonetica, sia pure un po' striminzita, e questa usava con ragione nelle nostre scuole imparare non di seguito ma richiamandola ogniquale volta se ne presentava l'occasione, molte grammatiche scolastiche, che pure insegnano che il τ di $\kappa\epsilon\rho\alpha\tau\omicron\varsigma$ - $\kappa\epsilon\rho\omega\varsigma$ cade tra vocali, che può cadere il ν di Ἀπόλλωνας , questa introduzione abbiano soppressa e ridotta (non certo il Puntoni, né l'ottimo Mancini, per me la migliore di tutte, né il Pisani né il novissimo Pieraccioni). E sì che il ragazzo a quattordici o quindici anni, come mi confermano i miei scolari maestri, è al colmo dell'interesse glottologico e in grado d'intendere e gioioso di avere inteso.

La linguistica serve qui, più che a ogni altro fine, a ritenere il lessico. La relazione tra semplici e composti è in greco trasparente (non così in latino per colpa delle riduzioni di vocali seguenti alla prima), ma anche le relazioni tra verbo e deverbativo, sostantivo e denominativo sono per lo più chiare. Già quando io studiavo in quarta ginnasiale, nel 1899, esistevano, adattati dal tedesco, libri di esercizi con in fondo liste di vocaboli disposti etimologicamente. Senza quegli umili sussidi non sarei, temo, riuscito a imparare neanche quel poco di greco che m'immagino di sapere.

Ma anche per la morfologia certe nozioni fonetiche giovano egregiamente. Il professore di lettere che ebbi in IV ginnasiale e che, pure non essendo persona dotta, era ottimo, l'uomo più amoroso della scuola e degli scolari che abbia mai incontrato in tutta la vita, seppe usare questo mezzo. Egli ci espose le più comuni serie apofonetiche (lui non le chiamava certamente così); ci insegnò le regole della contrazione e quelle che governano gl'incontri di consonanti, naturalmente quali le leggeva nel Curtius. Un insegnante più moderno eliminerà gli errori e le ingenuità del Curtius, e spiegherà meglio l'uso dei modi e dei tempi giovandosi delle *Lezioni intorno alla sintassi* di Jacob Wackernagel, che certo saprà intendere nell'originale e di qui a qualche mese potrà leggere in italiano. E spiegherà la dottrina degli aspetti, rendendola accessibile per mezzo di confronti non con lo slavo, che egli non sa e che certo nessuno scolaro sa, tranne profughi istriani e dalmati, ma con l'italiano. Gl'insegnamenti non dovrebbero essere compartimenti stagni, e nel ginnasio superiore l'insegnante di lettere è di regola unico, cosicché dal greco ridonderà luce sulla conoscenza della lingua italiana. E chi sa che egli non si arrischi a confrontare $\kappa\lambda\acute{\epsilon}\pi\tau\omega$ e $\kappa\lambda\omicron\pi\acute{\eta}$ con *tego* e *toga* mostrando come l'apofonesi, per quanto per lo più oscurata, sia qualche volta riconoscibile anche nel latino!

Il maestro buono di ginnasio superiore saprà che un vero sistema verbale, una coniugazione che presenti tutte le forme, in greco non c'è fino all'ellenismo, tranne per i denominativi, che sono recenti; saprà che quel che si dice irregolare, è antico, originario, e libererà quindi gli scolari dalla tortura di coniare forme verbali che nell'età antica non esistevano. E non esiterà a illuminarli sulla vera natura degli aoristi (e futuri) in $-\eta\nu$ e in $-\theta\eta$; e dirà franco che futuro passivo e futuro terzo sono forme rare. Li tratterrà brevemente sul perfetto e i suoi significati diversi, distinguendolo semanticamente dall'aoristo. In genere, tuttavia, non pretenderà d'intendere tanto quanto credeva di avere inteso il Curtius, sarà più rattenuto, più modesto, com'è l'indole della linguistica moderna.

Del greco basteranno queste poche parole, perché esso è di struttura trasparente altrettanto quanto il latino di oscura; e perché, grazie all'introduzione del Curtius, il greco attraverso grammatiche più recenti (il greco in Italia era quasi morto nell'insegnamento medio fin dalla Controriforma, e lo risuscitarono gli Austriaci) è stato

sempre, tranne negli ultimi tempi, nei quali le grammatiche spropositate sono le più diffuse, insegnato linguisticamente, se pure con una linguistica troppo pretenziosa dall'un lato e troppo umile dall'altro.

* * *

Di linguistica italiana nel ginnasio superiore e, meglio, nel liceo si può insegnare con frutto molti più. I ragazzi di quell'età sono maturi per l'analisi stilistica, che è parte, secondo me essenziale e principale, dell'analisi estetica, che la diversa origine e tradizione delle parole condiziona, come si è accennato di sopra, il loro valore stilistico. Poi, nel liceo si leggono autori del Trecento, primo di tutti Dante. Qui il maestro non deve aver paura di mostrare, anche se nazionalisti miopi ne soffrano, quanto materiale prima francese e provenzale, poi spagnuolo, da ultimo di nuovo francese ma anche inglese e tedesco, la lingua italiana si sia saputa assimilare, segnandolo di un'impronta sua e rendendosi insieme capace di esprimere concetti moderni. Il maestro contrappeserà queste osservazioni mostrando come parimenti il latinismo abbia improntato di sé sempre più estesamente la nostra lingua. Anche qualche accenno al problema dei grecismi lessicali nell'italiano popolare del medioevo e di oggi, e brevi considerazioni sui centri da cui si irradiano sarebbero utili a intender meglio la storia culturale della nostra patria. Da tali grecismi sarà naturalmente necessario distinguere le parole scientifiche foggiate dai moderni con elementi greci in maniera sempre arbitraria, talvolta fantastica e spropositata. Anche più necessario è che un ragazzo colto sappia della crisi linguistica del '700 che, di provinciali, ci rifece europei; di quella odierna che ha riallacciato, che va riallacciando le fila strappate che ci congiungevano con l'Europa più nuova. Le scuole son fatte anche per introdurre i discepoli in problemi che per noi sono vita. E sarà bene che il maestro, quando gli se ne porga l'occasione, conversi con i ragazzi di questioni più generali, di regole e tendenze fonetiche, di innovazioni e di aree laterali, di sostrato, soprastrato, adstrato, di indoeuropei e di mediterranei; che li guidi a sospettare in certi nomi di luogo e di forme geografiche, o di piante tracce di origine mediterranea.

Qui dovrà soccorrerlo, e lo soccorrerà, per quanto glielo permette la sua preparazione dottrinale, il collega di latino e greco. Un limite insuperabile fra i due non potrà esser tracciato, ma si dovranno regolare secondo la loro competenza personale, il che tanto più facile sarà quanto più saranno amici, quanto meno saranno disgiunti da gelosie e pettegolezzi. La scuola non prospera se gl'insegnanti non sono uomini morali.

Al professore di latino e greco toccherà anche accennare alla questione etrusca, che è insomma parte della mediterranea; e ne avrà spesso occasione commentando testi latini.

Anche nell'insegnamento della storia ha posto la linguistica. È stato mostrato di recente in esempi insigni come certi nomi di concetti statali, regime, repubblica, stato o che so io, anche nomi di partiti e società segrete o palesi siano originati o abbiano preso il senso odierno. Questa è storia di concetti storici, ma di storia di parole si nutre anche la storia della filosofia.

Ma la ricerca moderna sintattica dovrà in qualche modo essere sfruttata anche per quell'esercizio che secondo me occupa nel liceo un posto sproporzionato ai frutti che se ne possono ricavare. Io so come si correggono al liceo e ahimé! all'università le versioni dall'italiano in latino. Ottimo è quel discepolo, che non commetta errori morfologici e sintattici. Tutto il resto è improprietà; e poco vale se Cicerone rinato non potrebbe comprendere questo latino, già solo per l'ordine delle parole, per l'iscatolamento delle secondarie, che ha per conseguenza che alla fine del periodo si susseguono due tre cinque verbi finiti; e poi per i vocaboli. Ma almeno la correttezza sintattica fosse quella del latino vero! Ancor oggi mi giunge il prospetto di una grammatica nuova, e nella pagina di saggio spicca una regola errata, quella secondo la quale pro-

posizioni dipendenti dall'infinito vanno in congiuntivo, che non è vero se esse non appartengano al discorso indiretto o non vi siano altre ragioni. Si poteva sperare che l'autore conoscesse almeno l'ottimo libro del mio Ronconi sul « verbo latino ». Dalla sintassi scientifica moderna i grammatici compilatori italiani, *servum pecus*, potrebbero imparare parecchio, ma in loro l'ignoranza è congiunta per lo più con pigrizia. Sembra proprio che gli dèi non benevoli all'Italia abbiano risolto che la nostra scuola non trascenda mai quella *coniunctivitis professoria* della quale parlai anni or sono.

* * *

Ho lasciato da parte sin qui le lingue moderne, perché non me n'intendo, tranne forse un poco, di tedesco. Ma a me par sicuro che il professore di francese (e così d'inglese) già nel prim'anno di corso debba spiegare come quelle strane ortografie non siano, se non in parte, capriccio di dotti, ma rispecchino per lo più pronunzie antiche, come basterebbero a dimostrare parole piemontesi che si scrivono e pronunciano così come il francese si scrive e non si pronuncia; e più tardi, nell'ultimo anno del corso, non esiterei a far confronti con frasi o parole italiane corrispondenti, anche a rischio di dover formulare le leggi che determinano il passaggio dai suoni latini a quelli del francese e dell'italiano, messi a riscontro: anche questo un grande aiuto per rattenere nozioni che altrimenti ci sfuggirebbero.

Quanto all'inglese, nessun maestro che non sia un barbiere o un insegnante della Berlitz School, si farà forza per non svelare ai discepoli quanti e quali siano gli elementi sassoni, danesi, latini, francesi normanni e francesi letterari confluiti nella lingua nuova. E sarebbe imperdonabile colpa del maestro non additare proprio nell'inglese l'esempio più cospicuo di quel *progress in language* di cui discorre il libro celebre del maggiore dei grammatici anglisti: quella rinunzia alle finali, certo determinata originariamente dalla forza brutale dell'accento espiratorio, ma poi adoprata, anche analogicamente, quale mezzo di espressione; quella rinunzia al genere, alle desinenze nominali e verbali che ha fatto dell'inglese la lingua più adatta a qualsiasi genere di scienze.

Quanto al tedesco il confronto con la grammatica greca e latina agevolerà l'apprendimento di una lingua, secondo me, facile. Particolarmente il confronto con il greco: hanno in comune la tmesi, se pur diversamente regolata, e in tedesco non limitata al verbo, ma estesa in certi casi al nome, la facilità enorme di formare composti (sfruttata enormemente dai tecnici e scienziati tedeschi degli ultimi cent'anni), la conservazione dei gruppi etimologici che in latino e in altre lingue moderne si sono sciolti. Non si dovrebbe insegnare, come a camerieri d'albergo, il tedesco a studenti che di latino e talvolta di greco hanno almeno un barlume.

* * *

E ora dovrei parlare dell'insegnamento della linguistica nelle università, ma non oso: un non linguista, un filologo classico come me non deve né consigliare né giudicare cattedratici di glottologia. Oso solo asserire che io ritengo assolutamente necessario che in ogni facoltà di lettere vi siano almeno tre insegnanti di linguistica. A Firenze uno è storico della lingua italiana, un altro indoeuropeista, un altro ancora glottologo romanzo. Il nostro glottologo romanzo si occupa anche di dialetti tedeschi, di etrusco, di fonetica generale; il nostro indoeuropeista ha interesse anche per glottologia generale, per etrusco e per mediterraneo. Sarebbe istituzione più sincera che i glottologi, essendo tre, si accordassero ogni anno tra loro sugli argomenti dei corsi; io sono riuscito a introdurre questo costume nell'insegnamento delle lettere classiche nella mia università. A ogni modo è assurdo che un solo debba per esempio insegnare dialetti italiani, grammatica del francese antico e dello spagnuolo, morfologia latina

comparata con la greca, spiegare antichi testi italiani, e introdurre per giunta nella indoiranistica. La cattedra di storia comparata di lingue classiche e neolatine fu inventata per l'Ascoli; ma ora i tempi sono mutati, il materiale cresciuto a mille doppi, mentre alcuni malevoli insinuano che un altro Ascoli non sia ancora nato.

Ai cattedratici mi permetto solo di rivolgere in tutta umiltà una preghiera: una cattedra di storia comparata del greco e del latino è, in sede scientifica, un'assurdità, ma in sede scolastica, o, per parlar più chiaro, per noi ignorantissimi filologi classici, una necessità. Essi, i cattedratici d'indoeuropeistica, non presuppongano nei loro atterriti scolari filologi classici altre lingue da quelle che essi veramente conoscono: latino, greco, italiano, francese, tutt'al più tedesco o inglese. Citazioni sanscritiche in lezioni per loro sono perfettamente inutili. Gl'indoeuropeisti hanno, grazie a un dio benigno, anche altri scolari: tengano corsi speciali per questi, spieghino loro gli elementi per esempio del celtico o del lituano o dell'antico slavo ecclesiastico, ma in lezioni separate, come credo abbia fatto talvolta il mio venerato collega Devoto. Così soleva Jacob Wackernagel, quando parlava per noi. Egli non supposeva altre lingue che il greco, il latino e il suo tedesco; così è delimitato il suo più celebre libro, la sintassi. Io non sono linguista, ma ho l'orgoglio di potermi, pur filologo classico scrio scrio, dire scolaro di Jacob Wackernagel.

GIORGIO PASQUALI

CANONE DEI DIECI SCRITTORI ITALIANI O DELLE DIECI OPERE PIÙ NOTEVOLI DEI SECOLI XVIII E XIX

Dei dieci libri o meglio delle dieci opere dei secoli XVIII e XIX, che vanno rilevate e come circuite da un particolare rispetto e da una particolare predilezione, metterei innanzi a tutte, non solo per ragioni cronologiche, la *Scienza Nuova* del Vico, che è come la Bibbia dell'uomo moderno, in cui si annunzia una intuizione nuova del mondo e della sua storia, e il cui stile, originale in ogni punto, oscuro, lampeggiante, apocalittico, consuona alla novità concettuale dello scrittore, del filosofo e poeta dell'umanità primitiva, come è stato chiamato, del filosofo e poeta della Provvidenza. Aggiungerei, conglobandola con l'opera maggiore, *L'autobiografia*, il primo esempio di autobiografia mentale, in cui non si raccontano tanto vicende della vita, quanto vicende della mente. *L'autobiografia* del Vico ha costituito un modello, anche se spesso ignorato, che ha riscontro nella *Vita* dell'Alfieri, nel *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo decimonono* del Foscolo e in cui il Foscolo dà anche lui un profilo di sé medesimo, e nei suoi scritti di Didimo Chierico; e infine nello *Zibaldone* del Leopardi e in qualcuna delle sue operette (come il *Dialogo di Elcandro e di Timandro*), che sono una recensione perpetua della propria opera. In Dante, in Petrarca, in Machiavelli, in Guicciardini, per citare solo gli scrittori che, per la vocazione della mente, potevano avere attitudini speculative e critiche, manca questo coraggio di una coscienza sistematicamente riflessa della propria opera. Noi cogliamo in loro spunti e confessioni parziali; ma con Vico si fa innanzi l'esigenza di una sistematica biografia critica su sé stesso, poiché s'inaugura più decisamente una concezione antropocentrica della storia. La *Giovinezza* del De Sanctis, e il *Contributo alla critica di me stesso* del Croce, nascono su questo solco aperto dal Vico.

Del Parini, non saprei distinguere il Parini maggiore dal Parini minore: il *Giorno* e le *Odi* vanno lette insieme in alterna lettura, perché l'artista, cioè il sapiente artefice, è sempre il medesimo e nel poema e nelle liriche sciolte. Non leggerei il Parini come l'opera di un vero poeta, né come il satireggiatore della società aristocratica del suo tempo; ma come l'opera di un consumatissimo artista, che compendia il meglio della nostra tradizione umanistica, e che se non elabora l'ideale di un uomo rivoluzionario giustifica la dignità dell'umanista e, già nell'affermarne l'aristocratica sopravvivenza, reagisce all'ar-

cadica debilitazione della sua età e avverte come i segni della rivoluzione morale della età nuova.

Accanto al Parini, metterei il Goldoni, con le sue quindici o venti commedie migliori, avvertendo che le rappresentazioni di quegli Ottavi, di quei Leli e di quei Florindi, di quelle Mirandoline, di quelle Pamele, di quelle Rosaure, nel loro realismo borghese, non sono certo suscitatrici di sentimenti civili e politici (quasi che gli scrittori debbano essere maestri espliciti di vita civile e politica), ma pur rappresentano il distacco obbiettivo, sereno, sorridente, arguto da una società decadente, in festevoli scene colte da un attento osservatore. Il Terenzio dell'Adria, è stato chiamato, dal Carducci giovane, il Goldoni al cui pennello « debbon l'itale usanze i lor colori » Questo commediografo-ritrattista ci offre la galleria degli uomini e delle donne, nel disfarsi della vecchia società rinascimentale e signoresca.

Di Vittorio Alfieri tutte le sue diciannove tragedie e la *Vita* e le *Rime* costituiscono un'opera sola, che va letta come i canti o i libri di « un unico poema ». Del resto, sono parole dell'autore stesso in una lettera a Tommaso Caluso, quel teatro va letto fuori di ogni preoccupazione tecnica e dei luoghi comuni teatrali, e si rende un pessimo servizio allo scrittore trasportandolo sulle scene. Anche lo spettatore più addottrinato non regge a tutta quella carriera, si vorrebbe dire, motorizzata di endecasillabi. Per questo, Alfieri si è prestato in ogni tempo alla parodia, per il suo singolare linguaggio, linguaggio come quello di un mutolo che prorompe per la prima volta a parlare, quasi fosse, la sua, la lingua appresa nella patria stellare di cui favoleggiava Platone e che suona necessariamente inusitata su questa terra. Soltanto nel raccoglimento e nelle pause lente della lettura solitaria, si può apprezzare tutta quella cavalcata di endecasillabi: è certo che se il Vico può nominarsi il fondatore gnoseologico del mondo nuovo europeo, l'Alfieri è l'annunziatore lirico di quel mondo: l'uomo europeo moderno, consapevolmente o inconsapevolmente, deve al Vico e all'Alfieri tutta la sua struttura mentale di base e l'impeto dei suoi fremiti lirici dischiudentesi a nuovi ideali e a una nuova letteratura.

Ugo Foscolo, con l'opera sua poetica e con alcuni saggi scelti del suo pensiero politico e storiografico, dall'*Ortis* alle *Grazie*, dalle sue lezioni e orazioni sull'*Origine e ufficio della letteratura* e sulla storia della lingua italiana inviscerata nell'opera degli scrittori, ai suoi scritti politici *Sull'origine e sui limiti della Giustizia*, alla *Servitù d'Italia* e alla *Lettera apologetica*, costituisce per il lettore nuovo un alto esempio di poesia moderna, di larga ispirazione religioso-epica, e di raffinatissima esaltazione dell'iperuranio della poesia. Si tratta della *Divina Commedia* di un Dante minore e ottocentista, poiché nell'*Ortis* e attraverso i *Sepolcri* e col paradiso delle *Grazie*, si potrebbe pensare che il Foscolo canti, in forma rapsodica e in liriche, sciolte ormai da ogni architettura tomistica, l'itinerario spirituale, lirico e religioso di un'anima moderna. mentre per la parte del prosatore letterario lo scrittore può essere considerato uno degli iniziatori di tanta critica e storiografia a noi contemporanea.

Giacomo Leopardi, con i *Canti* e le sue *Operette morali* e con pagine scelte dello *Zibaldone*, è lo scrittore che in altissimi versi ha reso la tragedia degli spiriti educati e illusi dall'ottimismo illuministico del secolo XVIII e poi caduti nel pessimismo romantico. Con formula breve si potrebbe dire: è l'opera di un grande poeta, di educazione illuministica e materialistica, lievitata e interpretata da lui stesso con la sofferenza cristiana di un romantico; poeta dissipatore degli errori e invocante con ossessivo tormento alle *feliosissime larve*, alle *speranze*, all'*ameno inganno* dell'immaginativa. Da ciò la sua disperazione, o quello che volgarmente si chiama il suo pessimismo.

Alessandro Manzoni, con i suoi *Inni sacri* e le due tragedie e gli inni politici, gli *Sposi promessi* e i *Promessi sposi*, è lo scrittore che ci riporta a un cristianesimo nuovo, calato nello stesso cuore dell'uomo, e ci avvezza a uno scrutinio inclemente di tutte le nostre debolezze. Parole di un catecumeno, quelle degli *Inni sacri* e della *Morale cattolica*, il quale esplora i misteri e le dottrine della sua nuova fede; parole di un cristiano elegiaco quelle dell'*Adelchi*, di un cristianesimo vissuto al di sopra della realtà storica; parole di

un duro agostiniano giansenisteggiante negli *Sposi promessi*; parole di un credente rasserenato, goethiano e alfieriano, nei *Promessi sposi*: goethiano, per la sovrana serenità del suo giudizio, alfieriano per la correzione energica apportata all'elegia di Adelchi e di Ermengarda, con l'esempio della fede combattiva di fra' Cristoforo, dell'Innominato, di Lucia.

Francesco De Sanctis è lo scrittore che ricapitola tutta l'esperienza letteraria e lirica e civile della prima metà dell'Ottocento, riattaccandosi con la sua critica al Foscolo, e con la sua filosofia al Vico, e col suo gusto poetico al Leopardi e al Manzoni. L'opera complessiva, la *Storia*, i *Saggi critici*, e la *Giovinezza* e i suoi frammenti politici, rappresentano il breviario di tutti gli storici moderni, degli storici che hanno lasciato il chiuso recinto dell'arcadia e dei sogni letterari e si sono fatti uomini realistici e democratici.

Giosuè Carducci, oggi troppo spesso maltrattato dalla critica e trascurato dai lettori, va letto nel volume complessivo delle sue *Poesie* e in una scelta delle sue prose critiche e polemiche, come l'opera di un vero poeta che ebbe la nostalgia e il pathos delle età eroiche e virili, e che sentì profonda la malinconia, di tipo alfieriano, per sé povero manovale, per sé pover'uomo dalle eterne risse interiori che egli non seppe mai lenire e conciliare.

Ultimo dei dieci, Giovanni Verga, inauguratore di un gusto nuovo nella letteratura italiana, per l'affiatamento morale è lirico col mondo elementare del popolo sensitivo, e che rimane il capostipite di tanta letteratura che si è continuata con ricchi sviluppi nel nostro secolo.

Si tace di Pascoli e di D'Annunzio, perché a noi paiono poeti e scrittori di tipo novecentesco ed esigerebbero più lungo discorso, che ci porterebbe lontani dal tema assegnatoci.¹

26 maggio 1949.

LUIGI RUSSO

¹ Si tratta di una lettura tenuta alla Radio di Roma, il 1° giugno, ore 22. È un tema dettato da G. B. Angioletti che è stato trattato anche da altri critici. Ci duole di non aver potuto parlare di Carlo Porta e di Gioacchino Belli; ma è sempre questo il guaio dei temi aritmeticamente chiusi.

RECENSIONI

ERNESTO DE MARTINO, *Il mondo magico, Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948, p. 264.

Nel campo degli studi etnologici, il lavoro di Ernesto De Martino ha la funzione ben chiara e determinata di portare assiduamente i risultati degli studi degli specialisti al confronto con la situazione culturale della sua epoca, aprire uno sbocco che dia aria agli specialisti e li avvii a una comprensione un poco più vasta; ma soprattutto egli si rivolge a coloro che dagli studi etnologici son fuori e procedono imperterriti per il loro cammino, vanno avanti tranquilli per la loro strada dritta, ignorando completamente la esistenza di tanti fatti che potrebbero renderli almeno perplessi: i libri del De Martino, ci si passi l'espressione, mettono pulci negli orecchi di costoro.

Anni fa, con *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941) l'A. denunciava la minorità speculativa di cui soffrono gli studiosi di etnologia e di paleoetnologia: la maggior parte degli etnologici, basti pensare al Pinard e al padre Schmidt, si muovono su un piano di così disarmato candore, che i risultati delle loro ricerche vengono infirmati alla base. Di qui la pochissima o nessuna considerazione in cui l'etnologia è sempre tenuta negli ambienti filosoficamente più maturi. In verità lo stesso De Martino non mancava di una certa rigidità nel suo giudizio quando per esempio, a proposito del problema della prima forma di religione — che certo gli etnologi impostavano in maniera assai ingenua — distinguendo categorie e fatti storici, diceva la religione categoria, di cui è perciò assurdo cercare un primo cronologico (il primo cronologico doveva portare a penetrare nell'intima essenza della religiosità umana). A gente che era lontana dalla consapevolezza culturale del De Martino, quella distinzione così netta fra categorie e fatti storici, per cui si veniva a negare nella maniera più assoluta la legittimità stessa del problema, apparve un tentativo di delusione: molti rimasero insoddisfatti senza poter rendersi nemmeno conto del perché, visti ineccepibili i ragionamenti del filosofo. Noi stessi, proprio in « Belfagor » (vol. I, 1946, p. 513) lo notammo nella nota a un libro di C. A. Blanc, di un libro cioè dove, a distanza di pochi anni dalla pubblicazione di *Naturalismo e storicismo* il problema veniva riproposto, come se quella specie di scomunica storicistica non fosse mai avvenuta. Ora di quel residuo di rigidità, proprio in lui che intendeva « promuovere, mercé l'etnologia, un allargamento della nostra autocoscienza storica » il De Martino sembra accorgersi con questi *Prolegomeni ad una storia del magismo*, che continuano, e con serrata coerenza, per la stessa strada. Ma lì il discorso era tutto negativo; qui vuole essere costruttivo. Cioè lì si accusava in complesso l'inferiorità filosofica in cui operava l'etnologia, qui si accusa la filosofia di chiudere occhi e orecchi a certi richiami, e a procedere troppo placida e ferma di asserzione in asserzione. Insomma un'altra voce di scontento e di insoddisfazione contro la filosofia dello spirito, e questa propria da un filosofo crociano di stretta osservanza. Veramente la protesta è diretta contro « certi disattenti e pigri lettori (delle opere del Croce) che... si sono rassegnati in modo fiacco e insufficiente allo sforzo di continua tensione storicistica a cui il pensiero del Croce raccomanda il suo incremento ». Ma è certo che la filosofia dello spirito ci si va facendo troppo orgogliosa e chiusa in sé, e sempre guardinga

ad evitare ogni occasione di « scandalizzarsi », inadeguata a certe istanze dell'ultima ora, sempre disposta a negare problemi. In una lettera indirizzata al De Martino Adolfo Omodeo osservava che « a rigore di logica la storia del magismo non esiste perché la storia si può fare del positivo e non del negativo » (pag. 192). E c'è tutto un mondo che alle categorie storiografiche normalmente impiegate nel giudizio storico si configura come alcunché di negativo, che non arriva ad aver posto nel giudizio, e la cui distruzione e negazione è necessaria ad esso in quanto vuol rimanere giudizio. Il merito del De Martino ora è questo, di formulare chiaramente per la prima volta, e in termini proprio idealistici (e perciò il libro trascende di gran lunga il campo dell'etnologia) l'opinione che l'impotenza e la mancanza di una forma raggiunta di tutto un complesso di fatti della storia, a cui la filosofia dello spirito, a processo ragionativo concluso, nega la dignità di esistenza, sia invece proprio impotenza delle categorie storiografiche tradizionali, angustie del nostro attuale orizzonte storiografico. « Per poco che l'indagine venga iniziata e condotta innanzi, si finisce prima o poi col rendersi conto che il problema della realtà dei problemi magici non ha per oggetto soltanto la qualità di tali poteri, ma anche il nostro stesso concetto di realtà e che l'indagine coinvolge non soltanto il soggetto del giudizio (i poteri magici), ma anche la stessa categoria giudicante (il concetto di realtà) ». Vista così la questione, con tanta consequenzialità di « storicismo eroico », appare chiara la viltà della cultura ufficiale nel rifiuto di prendere coscienza dei limiti del proprio orizzonte, nella fuga davanti a un fatto che rimase amorfo e non fu fino ad ora umanizzato, solo perché la sua umanizzazione doveva significare rinuncia ad un orgoglio, l'abbattimento di una superstizione. [Pag. 35 (cita da Shirokogoroff): « In effetti un siffatto comportamento degli uomini di scienza è tanto etnocentrico quanto quello dei Tungusi, e manifesta tanto folclore quanto quello designato con questo nome dagli uomini di scienza »].

Esposta una lista di fatti e vista l'impossibilità di eliminare il dubbio (... quale valore possono avere le prove addotte?... Nei documenti trattati non potrebbe trattarsi di allucinazione degli spettatori?...) che ritorna all'infinito con inesorabile petulanza, l'A. si rivolge ai risultati della psicologia paranormale, « nella speranza di guadagnare qui quella certezza che invano abbiamo cercato attraverso l'esame del documento etnologico ». Ma ciò che caratterizza il dominio paranormale è la sospensione della legalità naturale a profitto di singoli individui empirici. E a questo punto che lo spirito scientifico giunge finalmente allo « scandalo »: a questo punto a configurarsi come problema non è più la realtà dei poteri magici, ma proprio la nostra *Einstellung* culturale, che, abituata a giudicare « dati » ben costituiti e fissi nella storia, si rivela impotente davanti a un mondo così vistosamente condizionato dalle intenzioni umane qual'è il mondo magico, dove niente è ancora stabilito, tutto ancora incluso nella sfera della decisione umana.

L'interpretazione del mondo magico del De Martino muove in fondo dal Lévy-Bruhl. Quella che in Lévy-Bruhl chiama « legge di partecipazione » dalla quale sarebbe dominata dalla mentalità primitiva, cioè quella « funzione sintetica *sui generis*, in virtù della quale tra esseri, oggetti o fenomeni diversi o indipendenti è istituita una identità sostanziale o una connessione specifica, insomma una *partecipazione*; quella virtù connettiva sentimentale di rappresentazioni eterogenee, per cui, per es., ciascuna regione è inseparabile da ciò che la occupa e i periodi di tempo sono solidali, la stessa cosa, con gli avvenimenti e con gli atti che in ciascun periodo sono compiuti » questa *legge di partecipazione* dunque viene a costituire un primo atto del dramma esistenziale che per il De Martino costituisce l'essenza del mondo magico. Certamente, solo il primo atto: il rischio di non esserci, astratto dal secondo momento che è il riscatto e l'affermazione della propria esistenza.

Dall'esame di alcuni temi fondamentali il De Martino scorge come l'elemento che continuamente ricorre sia « il tema della presenza personale che rischia di perdersi e che si riscatta da questo rischio ». Nel fluido mondo dei primitivi l'essere non è con-

dizione fissa e stabilita da cui proceda ogni altro problema, ma problema e conquista esso stesso, condizione continuamente minacciata e sempre da difendere e da guadagnare. « Nel mondo magico l'individuazione non è un fatto, ma un compito storico, e l'esserci una realtà condensa. Di qui un complesso di esperienze e di rappresentazioni, di misure protettive e di pratiche, che esprimono ora il momento del rischio esistenziale magico, ora il riscatto culturale e che formano, nella loro drammatica polarità, il mondo storico della magia. La propria presenza personale, l'esserci, l'anima, « fugge » dalla sua sede, può essere « rapita », « rubata », « mangiata » e simili; è un uccello, una farfalla, un soffio; ovvero deve essere « riparata », « recuperata ». Di qui avrebbero nuovo significato certe pratiche magiche come la coprofagia, l'applicazione di anelli e amuleti alle aperture del corpo, il naso, gli orecchi, a salvaguardare l'anima, l'esistenza, che di lì tende a fuggire e a disperdersi. Una conferma della individuazione del dramma magico come rischio di non esserci e riscatto da questo rischio, il De Martino trova nei nessi tra mentalità magica e schizofrenia, messi in luce dallo Storch. La soppressione della distinzione tra soggetto e oggetto per cui la catastrofe del proprio essere è identificata con la catastrofe del mondo, porta nella schizofrenia alla perdita completa della propria persona e quindi alla passività totale, per cui qualunque atteggiamento venga imposto all'inferno viene passivamente accettato. La difesa da questo rischio è l'irrigidirsi del malato, lo « stupore catatonico »: come una muraglia sbarrata intorno alla propria autonoma presenza. Ma mentre nel mondo magico la lotta per la presenza avviene coerente al proprio mondo culturale, assistita da riti e tradizioni, la condizione dello schizofrenico è disperatamente isolata, la sua lotta per la presenza avviene in un mondo che quella lotta ha ormai superata e vinta, e di cui ha perduto financo il ricordo, e che non comprende e discaccia da sé.

La scoperta dunque del mondo magico e del suo problema viene in questa maniera guadagnata alla nostra cultura e l'orizzonte del nostro umanesimo si allarga. Inserita nel complesso del nostro mondo culturale, la scoperta viene a configurarsi come un ulteriore passo della polemica del pensiero moderno contro la realtà in sé. L'esserci unitario della nostra persona, assunto finora come modello di ogni possibile presenza storica, si rivela anch'esso come formazione storica, come risultato di un dramma che la nostra consapevolezza storica ha ignorato, condensandolo in una ipostasi metafisica, e perché ignorato, non ha tutto esaurito e scontato. Il disagio di questa esclusione — per cui al momento attuale « entra nella storia soltanto lo scegliere e il decidere per entro le forme dell'arte, del linguaggio, della religione, del mito, del sapere scientifico, della economicità, della politicità, del diritto; ma non entra nella storia il sapere e il decidere per entro la forma fondamentale dell'unità fondamentale della nostra coscienza » — il disagio di questa esclusione e la protesta si riflette — secondo il De Martino, nel modo più palese in quel particolare « stato d'animo » che va sotto il nome di « esistenzialismo ». « Noi siamo prigionieri di un mondo culturale per cui la presenza circoscritta è avvertita come peccato: ma nel mondo magico proprio una presenza circoscritta è la salvezza e il peccato consiste nella rischiosa caduta dei limiti ».

Ma anche il richiamo all'esistenzialismo e il legittimarlo come giusta e necessaria istanza alla sordità del pensiero moderno verso il problema essenziale del « supremo principio », serve al De Martino non ad incrinare — attraverso la conoscenza del mondo magico e la storia della magia — la ragione storica, ma si a farle riprendere i suoi diritti: « l'esistenzialismo ha posto in risalto un punto oscuro, un problema insoluto del razionalismo moderno: l'individuo come dato. Ma in luogo di allargarne la coscienza storicistica di tale razionalismo sino a sciogliere la concrezione di questo dato nel dramma storico del farsi magico della presenza, ha spinto la sua polemica tant'oltre da mandare in pezzi ogni forma di razionalismo e da promuovere a dignità di pensiero non la soluzione del problema, ma la esperienza della crisi, sia pure appassionatamente vissuta ».

Più oltre, s'intende, il De Martino non poteva andare: il suo discorso si muove

tutto entro i termini concreti «del razionalismo moderno»: né si rende conto dell'assurdità di voler porre un limite, dopo averne acconsentiti i passi iniziali, alla polemica dell'esistenzialismo, né che il negarne la dignità filosofica come «filosofia della crisi» è ancora un atteggiamento di quella *boria culturale* contemporanea che nega la conoscenza di tanti fatti. In tutti i modi il suo è tentativo interessante — e sintomatico — di volere accogliere le tante espressioni di scontento e le tante impazienze informi di questi ultimi anni (e non parlo dell'esistenzialismo, ma di tutte le più vaghe esigenze che non hanno ancora un nome, ma sono per questo non meno chiaramente avvertibili, e si determinano al massimo per ora come negazione, e formano l'atmosfera in cui respirano i più giovani: polemica contro quella che qualcuno ha detto «dittatura dell'idealismo») — accogliere tutto questo nella solida costruzione del «razionalismo moderno» e lì placarlo. In verità, poggiando l'attuale coscienza storicistica proprio su un problema irrisolto — l'individuo come dato — l'esistenzialismo, posto in risalto questo problema, non poteva di esso allargare la coscienza storicistica, ma al contrario doveva sentirsi autorizzato a spingere la sua polemica molto più in là.

La nostra nota vorrebbe comunque segnalare il libro proprio ai non specialisti di etnologia, perché il tema che ne forma la spina dorsale riguarda assai meno gli etnologi, che alla fine fanno onestamente il loro mestiere, che la varia legione degli «umanisti».

FULVIO LONGOBARDI

MARIO SANSONE, *L'opera poetica di Alessandro Manzoni*, Milano, Principato, 1947, p. 332.

Un'ampia storia delle varie opinioni sul *Promessi Sposi*, ricca di succhi polemici, sostanzialmente antiproblematici, indirizzata verso un giudizio del tutto positivo di poesia, ebbe modo di lasciarci, prima di morire, Michele Barbi, seppure in redazione non definitiva. Là, chi si compiace di ripercorrere di tanto in tanto, per esercitare l'ingegno, l'andirivieni dei giudizi contrastanti di cui è stato fatto oggetto, in un secolo di vita, lo storico romanzo, troverà di che appagare largamente la propria curiosità inoltrandosi in una fitta selva di indicazioni e di rinvii, di riferimenti e di delucidazioni; e vedrà per quali ambagi ed insidie abbia navigato sino ad oggi il libro manzoniano, grazie alla nitida e chiara esposizione (in questo caso però anche troppo schematicamente semplificatrice) di quell'esemplare «emplirista» che fu il Barbi. Ma tralasciando i molti nomi minori, che in fondo assai poco o nulla contano negli sviluppi e nei progressi di questa densissima ed istruttiva vicenda, ormai è chiaro a tutti che il problema dell'arte del *Promessi Sposi* acquista veramente consapevolezza e consistenza critiche soltanto o soprattutto nelle pagine di De Sanctis, Momigliano, Croce, Russo (e più recentemente in quelle, diverse fra loro ma ugualmente fruttifere e significanti, di Sapegno e De Robertis). Dall'interpretazione analitica di De Sanctis, fondata sull'ironia come essenziale musa del romanzo e sul comico come nota poetica di maggiore rilievo, a quella unitaria di Momigliano, che per primo ha sostenuto la totale e pura poeticità dell'opera e ha messo in luce nella «Providenza» il motivo centrale e la forza armonizzatrice del libro; dalla posizione negativa di Croce, intesa a definire rigorosamente il romanzo come un'opera di intonazione schiettamente oratoria,¹ a quella di Russo. Il cui storicismo, recalcitrando di fronte a quel reciso rifiuto, si è orientato invece verso l'affermazione della complessità dell'opera o meglio della coesistenza in essa di vari toni, non giustapposti tra loro ma intimamente fusi e reciprocamente necessari, attraverso la scoperta di una sorta di ritmo ternario in seno alla prosa manzoniana, come già nelle liriche e nei cori (momento lirico, momento riflessivo o storico, momento morale); da De Sanctis a Momigliano, dunque, da Croce a

¹ Anche recentemente: *Ancora sul carattere dei «Promessi Sposi»*, in «Quaderni della critica», n. 11, 1948, p. 126. Una implicita risposta a Mario Sansone?

Russo, « la situazione » del romanzo si è venuta indubbiamente chiarendo sotto molti aspetti, liberandosi dai vecchi equivoci e dalle vetuste sovrastrutture. D'altra parte si è anche pericolosamente impigliata (a parer mio, per le esasperazioni e le deformazioni frequenti dei mediocri epigoni e dei metodologisti impazienti) nelle infide secche di un astratto e in fondo comodo « problemismo » che non è mai apparso, ai critici seri, molto giovevole alla vera e spregiudicata intelligenza dell'opera manzoniana (in questo senso lo scritto del Barbi costituisce almeno un salutare grido d'allarme, un energico e persino stizzoso contravveleno). Un problemismo, dicevo, che esalta gli spiriti ambiziosamente dialettici mentre deprime e svia quelli più cauti e riflessivi, sostituendo sempre più alle letture lente e pazienti, alle indagini precise, le sofisticazioni gratuite, le rapide fulgurazioni intuitive.

Dico questo perché ho la convinzione che da un certo tempo a questa parte, a proposito del Manzoni, la critica stia vivendo più che altro di rendita, sfruttando le posizioni già acquisite validamente dagli studiosi che ho più sopra indicato e limitandosi ad acuirne i contrasti o a sottilizzarne capziosamente alcuni aspetti minori. Da questo punto di vista, che credo condiviso da molti, soltanto le recenti indagini integralmente storicistiche di Sapegno e quelle rigorosamente testuali di De Robertis mi sembrano idonee a rimuovere questo ingorgo e ad inserirsi nella storia della critica manzoniana con probabilità sensibili di farla procedere innanzi e di arricchirla di nuovi e precisi contributi.

Entro questa prospettiva (che ho tracciato per segni rapidissimi ed allusivi, ma comunque facilmente comprensibili a chi è appena del mestiere) il grosso volume di Mario Sansone, sull'opera poetica di Manzoni, anziché costituire uno sviluppo del problema manzoniano o almeno uno sblocco della insidiosa situazione in cui esso, come ho già detto, si è venuto in parte cacciando, appare invece una nuova travagliosa e massiccia rielaborazione di motivi ormai logori e consunti, riproposti sotto l'apparenza di una diversa interpretazione ma in realtà senza vere o importanti novità critiche. Non ho alcuna intenzione né motivo particolare di contrastare polemicamente le personali convinzioni estetiche di Sansone, le quali sono, come è noto, schiettamente crociane. Sia perché il bersaglio sarebbe, in questo caso, troppo più alto di quello previsto o troppo diverso da esso (dal momento che io intendo parlare unicamente del *Manzoni* sansoniano e non già della funzionalità attuale dell'estetica di Benedetto Croce), sia perché personalmente sottoscrivo con piena adesione quanto ha sostenuto di recente Mario Fubini, un critico di formazione idealistica ben più duttile e sensibile di Sansone (e aperto per giunta ad ogni sorta di procedimenti ermeneutici), intorno alla legittimità di tutte le forme di critica, purché intelligentemente esercitate, e intorno quindi alla validità preventiva di qualsiasi punto di partenza.² Perciò non ho alcuna difficoltà ad accettare per buone tutte le premesse teoriche su cui il libro di Sansone è fondato, benché esse non mi sembrino, al momento attuale, affatto peregrine e benché siano esibite, in questo libro, con una insistenza addirittura opprimente e con una rigidità e perentorietà per lo meno sconcertanti.

Ho detto che Sansone accoglie tutte le posizioni preliminari crociane. Perciò dichiara subito (tutto il suo volume, del resto, è un intarsio di « dichiarazioni ») che non lo interessano i problemi morali o religiosi del Manzoni; anzi relega questi ultimi, con un passaggio di cui sembra non avvertire la disinvoltura, nei limiti della biografia; e la biografia, a sua volta, ovviamente distingue, con tranquilla sicurezza, dall'opera artistica (« *La religione* del Manzoni sta alla sua poesia nello stesso rapporto in cui vi sta ogni altro fatto biografico, sicché il problema dei rapporti fra religiosità e poesia in A. Manzoni è da ridurre al problema generale di ogni rapporto tra biografia e poesia: problema la cui soluzione non staremo qui a ripetere tanto essa è ormai ovvia e pacifica. E perciò un po' paradossalmente, ma non senza verità, si può dire che, alla fine, le ricerche intorno al giansenismo, e, in genere, alla vita religiosa del Manzoni hanno ai fini della valutazione della sua opera un valore pressoché nullo », p. 27); nega inoltre l'esistenza di drammi

² M. FUBINI, *Stile, linguaggio, poesia*, Milano, Marzorati, 1949, pp. 32-33.

intensi o crisi di coscienza nel Manzoni, sostenendo che tutta la vita spirituale dello scrittore non è altro che un unico coerente sviluppo delle meditazioni giovanili, dell'adolescente mondo interiore («...i problemi, le preoccupazioni, gli indirizzi mentali e morali del Manzoni fanciullo e giovinetto e giovane *sono gli stessi* che occuperanno il Manzoni della maturità e della vecchiaia », p. 3); precisa, infine, la sua intenzione di volere unicamente studiare il testo manzoniano, la sua poesia, fuori da qualsiasi preoccupazione religiosa o filosofica (giansenismo, ideologismo francese, ecc.) e di voler dimostrare come l'arte manzoniana consista nella progressiva maturazione di motivi inizialmente incerti ed inconfidati, e quindi sempre più approfonditi e consapevoli (« È necessario studiare la poesia manzoniana in sé per quel che essa dice e dona indipendentemente da ogni prevenzione biografica o di contenuto... », p. 6; « L'opera posteriore del Manzoni non creerà un mondo nuovo, innalzerà alla poesia questo mondo, non sarà abbandono delle meditazioni e dei problemi giovanili, ma — per le vie che vedremo — loro invero poetico... », p. 5). In base a questo esordio (che puzza di « seminario » d'estetica, per giovani apprendisti, lontano un miglio!), i *Promessi Sposi* vengono a costituire, nella storia spirituale ed artistica del Manzoni, il punto di arrivo, l'opera maggiore e perfetta in cui prendono finalmente forma poetica le primitive istanze manzoniane, il mondo morale prefigurato nella giovinezza. Così, pur partendo dalle stesse posizioni crociate e non allontanandosi da quel metodo di lavoro, Sansone ritiene di poter giungere ad un giudizio assolutamente positivo del romanzo, come opera d'arte e non di oratoria, eliminando l'ombra o il sospetto del tono edificante e cogliendovi invece il segno poetico di un'intuizione umanissima del mondo, universalmente umana (e non giansenistica né cattolica, cioè moralistica o dogmatica).

Questa linea di interpretazione, comunque là si giudichi, ha naturalmente un suo fondamento di legittimità. Il male è che a me non pare affatto originale nella sostanza; ed è, per di più, diluita in un vero e proprio labirinto di ragionamenti astratti e tortuosi, da cui non mi è stato per nulla agevole dipanarla per risporla ai lettori (un esempio, fra i tanti, di prosa filosofica sansoniana: « In fondo quando perseguiamo una simile unità noi lo facciamo per un sempre risorgente naturalismo critico. Prima un personaggio era coerente se era disegnato verosimilmente e cioè imitava attentamente la natura nel suo obiettivo modo di essere e nelle sue leggi. Ora noi sostituiamo un naturalismo più capzioso e sottile a quello antico. Osserviamo la realtà di una creazione in un suo momento e nei suoi momenti pienamente espressivi, e poi la poniamo come oggettivamente stante, e cioè la naturalizziamo, e a quel modello veniamo comparando tutto l'altro modo di essere dello stesso personaggio in un poema o romanzo e simili. Alla natura per sé stante sostituiamo una specie di natura naturata, ma con egual risultato: la natura in questo caso non è un organismo vivente per sé indipendentemente da noi e vista per sé medesima. Il modello o il vero non è più qualcosa di preesistente fuori di noi, ma una nostra stessa creazione, tuttavia ipostatizzata e naturalizzata », p. 104, n. 1). E c'è da dire ancora che posizioni « formulistiche » di questo genere, mentre riescono, almeno in un primo momento, ad attirare la curiosità degli ingegni genericamente teoretici, non so in realtà quanto possano interessare i veri manzonisti o comunque i lettori fedeli dei testi. Questi ultimi, infatti, è da prevedere che sorvoleranno rapidamente sulle pagine schiettamente « intenzionali » del libro di Sansone (e il numero di queste pagine è davvero esorbitante!), per volgersi a valutarlo sul terreno dei giudizi concreti, là dove Sansone stesso tenta volenterosamente la verifica della sua interpretazione. Si tratta delle pagine dedicate alle poesie giovanili, agli inni sacri, alle tragedie e al romanzo, prescindendo dalle frequenti interpolazioni metodologiche, dalle ossessionanti « messe a punto ». Sono i capitoli attraverso i quali Sansone vorrebbe tracciare una « storia » del romanzo, perseguita nei suoi elementi preistorici (o addirittura « protostorici », come egli li chiama), una specie di itinerario attraverso il quale si possa scorgere veramente lo sviluppo dello spirito manzoniano. Ma in realtà questa « storia » non appare affatto libera e disinteressata. È infatti predisposta sin dall'inizio e tutta costruita rigidamente come esemplifica-

zione, già scontata, di una tesi che in ogni momento risulta ormai assunta quale definitivo canone di scelta e di valutazione. Sì che il lettore, mentre da un lato avverte subito l'insistenza fastidiosa di certi monotoni ragionamenti, tutti convogliati energicamente ad un fine già chiaro e palese; dall'altro nota la fretta e quasi il fastidio con cui Sansone evita problemi precisi e vitali, rinviandoli ad altra sede o addirittura ignorandoli (valga questa asserzione, davvero clamorosa in un libro che è intitolato « L'opera poetica di A. M. »: « Certo c'è progresso notevolissimo dai primi componimenti agli Inni Sacri, alle tragedie — specie l'Adelchi — e sarebbe desiderabile uno studio particolare intorno alla lingua poetica del Manzoni... »; p. 233; oppure quest'altra: « ...pure per noi è valido il canone del Momigliano che la bellezza dei *Promessi Sposi* non si coglie per analisi ma con una visione complessiva, e questa descrizione *presuppone un lavoro particolare di esegesi ed illustrazione, o meglio, lo propone a noi stessi che lo faremo quando potremo...* », p. 264). Ma in realtà tutta questa « storia » è quanto mai ambigua ed equivoca. Essa non è, infatti, né una « storia » in senso stilistico del linguaggio manzoniano (unica « storia » per me legittima), né una « storia » veramente ricca e approfondita dello spirito dello scrittore, della sua umana personalità. Non poteva essere la prima, poiché Sansone, spiegando la poesia con la poesia stessa, doveva necessariamente recalcitrare di fronte ad una concezione dinamica dei testi; e non è la seconda perché egli ha preventivamente reciso ogni legame tra l'opera del Manzoni e il mondo delle sue idee e dei suoi problemi (angosce e certezze), con la realtà della sua cultura e del suo tempo (costume, lingua, società). Quale « storia » è dunque quella di Sansone? Quale genere di rapporti può credere egli di potere stabilire tra le varie opere manzoniane, dal momento che dimostra di temere persino l'ombra, anche minima, di un procedimento in qualche modo deterministico? E in quale modo può sostenere che queste opere si condizionano a vicenda? La verità è che Sansone non traccia affatto una « storia » del romanzo, né in un senso né in un altro, ma si limita di necessità, e non poteva essere diversamente, a caratterizzare e ad accostare per confronto, in forma generica e in fondo esclusivamente psicologica, i vari sentimenti manzoniani (da cui, poi, i vari toni poetici) delle diverse opere dello scrittore milanese, tracciando così l'unica « storia » che gli era in fondo consentita e cioè quella monografica (nella quale appaiono i profili di tanti « Manzoni » distinti tra loro e tuttavia crescenti, nel tempo, l'uno rispetto all'altro). Accerta, cioè, e caratterizza dei fatti, ma non affronta assolutamente il *divenire* di quei fatti medesimi. Nega, insomma, il suo assunto « storico » nell'attimo stesso in cui si accinge a svolgerlo.

Ma contengono tuttavia, le singole caratterizzazioni, almeno qualche nota critica di rilievo? Quale luce, infine, esse recano alla nostra conoscenza dell'opera manzoniana e in che misura riescono ad arricchirla? Anche qui la mia risposta è del tutto negativa. Interamente dominato dall'assillo di dimostrare la propria tesi, preoccupato di tracciare in ogni modo una « storia » (la quale poi si risolve in definitiva, per le ragioni esposte, in un vago e generico psicologismo, avulsa com'è tanto dalla concreta realtà del linguaggio quanto dalla vera ed intima personalità sentimentale del Manzoni), Sansone non riesce a risolvere in modo conveniente e persuasivo uno solo dei tanti problemi critici che gli si ponevano naturalmente dinanzi. Non quello del classicismo manzoniano, a proposito delle poesie giovanili, che è un punto obbligato, e non ancora bene affrontato (dopo un primo assaggio di Maggini) per intendere da vicino le particolarità intrinseche della lingua poetica manzoniana; non quello delle tre redazioni della *Pentecoste*, assai significativo per puntualizzare il passaggio dallo stile dei primi inni sacri a quello della lirica maggiore e dei cori (Sansone si limita a rinviare allo studio vecchissimo, incerto e sorpassato, di Busetto, dimostrando così di non credere a questo genere di ricerche stilistiche e di ignorare il lavoro recente e filologicamente interessante ed esatto di Sanesi); non quello della prosa della « Morale cattolica » in rapporto al romanzo (vi accenna appena: rinvia a Busetto e Momigliano, rimprovera Zottoli, ignora o finge di ignorare lo studio di De Robertis); non quello degli *Sposi Promessi*, quasi del tutto trascurati; non quello della lingua toscano-milanese della prima edizione dei *Promessi Sposi* ecc. E si badi

che ho accennato soltanto ad alcuni di quei problemi che lo stesso Sansone sembra a tratti postulare (per poi tralasciarli e passare rapidamente innanzi); senza dire di tutti gli altri che l'impostazione stessa del saggio ha energicamente espulso già dal principio (essenza della religiosità manzoniana, giansenismo, ideologismo, natura e sviluppo dell'ironia, origine del linguaggio oratorio e suoi legami con gli apologisti francesi, poetica romantica, ecc.)

Ma quel che è peggio è che, per tanti problemi saltati, questo libro di Sansone è, in compenso, zeppo di luoghi comuni, di asserzioni davvero ovvie e gratuite, di autentiche stravaganze (« *Fiacco e pesantemente letterario il sonetto Alla Musa....* »; « *Così pel Manzoni: i Promessi Sposi oratoria? i Promessi Sposi poesia? Il problema ci avvolge, ci stordisce, e ritorniamo al gran libro solo con quella lente di due colori e non ci pare di dovere vedere altro....* »; « *....il problema critico della Divina Commedia è invece tremendamente semplice — e tremendamente difficile....* »; « *E, invece, chi ci sa dire dove proprio parli, cioè come parli, la poesia di Dante — pezzo più, pezzo meno conta poco....* »; « *Bello è senza dubbio il v. 26....* »; « *Bello è anche l'accento ai celesti....* »; « *E tuttavia se la Pentecoste nella sua redazione definitiva, appare di gran lunga più fusa, compatta ed armonica.... quel che cambia nella Pentecoste non è la struttura, e la sua maggior poesia non deriva da un totale copopolgimento del disegno originario, ma dal fatto che il poeta in quello schema ha finalmente versato l'anima sua....* »; « *Ma ora, egli non può più contrapporre ad esse il suo giovanile disdegno tra pariniano, gozziano e alfieriano....* »; « *....la religione è ancora il corrispettivo troppo crudamente economico del pessimismo manzoniano.... Ed io devo confessare che quel tremendo Dio in agguato che segna il colpevole e veglia e l'aspetta terribile all'ora estrema m'è sembrato sempre qualcosa di insieme grottesco e soostante....* »; « *La divisione tra oppressi ed oppressori, tra vincitori e vinti è qui troppo terrena ed angusta....* »; « *Sovra questa trama dominante si stende e ripullula un più fondo motivo, si diffonde una musica più lontana e risonante che è la musica alta della poesia manzoniana. Un'analisi particolare potrebbe segnare le distinzioni, ma confessiamo che un lavoro siffatto ci rattristirebbe: qui tutto è così nobile ed alto e vibrante che umilia dover segnare gradazioni sia pure a tutela della divina poesia....* »; « *Si provi a leggere l'introduzione descrittiva dei Promessi Sposi a voce alta e spiegata, come una bella ed evidente descrizione geografica ed avvertirà immediatamente la sconvenienza del tono. Questa prima pagina, come poi tutto il libro, va letta a voce tenue e un po' cantata, a larghe cadenze....* »; « *Manzoni non ha il gusto proprio del ritratto o del disegno fisico.... ed io — per esempio — confesso che stento a pensare Don Abbondio con la barba, come veniamo a sapere occasionalmente non ricordo in qual punto del romanzo....* »;³ « *è probabile pure che ci difendiamo così da quel tanto di don Abbondio che c'è in ciascuno di noi! Onesta fatica, ma che sarebbe bene che ciascuno facesse nel foro interiore ed in altra sede....* »; « *Direte: psicologizzate pure voi! Ebbene non abbiamo mai contestato che si debba pure far questo, abbiamo voluto mettere in guardia (e prima di tutto noi stessi) dal pericolo di far solo questo....* »; « *Sembrano creature nate da una gestazione prodigiosa della fantasia e poi lanciate a vivere esse....* »; « *Dante passa sdegnoso e accigliato; Manzoni li accarezza sorridente e li manda a compiere la loro parte nel mondo, dove essi rappresentano la forma più innocente del delirio necessario nel quale ci avvolgiamo tutti....* »; « *....la bellezza dell'Innominato è più dopo la conversione, che nell'atto o nei precedenti di essa....* »; « *Io non starò qui a seguire attimo per attimo l'agire e cioè la conversione dell'Innominato, che qui sarebbe fuori luogo ed è compito di un'analisi a più di pagina....* », ecc.).

Per finire, dirò anche che il libro è scritto in uno stile piuttosto enfatico e pretenzioso, accademicamente impreciosito dall'intervento di frequenti locuzioni classiche (*os rotundum, adjecta e adventicia, puerilia e juvenilia, parerga, medietas, felix culpa, in toto, uti singulus, taedium vitae, cupio dissolvi, pensum, ipso facto, perennis, ab exterior*

³ Ma nel cap. VIII, perbacco! E non occasionalmente.

loco, ecc.) e addirittura lussureggiante di avverbi ed aggettivi; ma soprattutto costruito sintatticamente con complessa e stancante laboriosità (basti questo esempio: « Lucia canta la provvidenza e si abbandona ad essa: l'anima si leva a Dio fidente, grata, commossa. E dentro il caro cuore di Lucia, della purissima Lucia, nel suo anelito e nella sua fede a Dio, al suo Dio — che è il Dio vero suo e del poeta — batte la fede e la commozione per codesta eterna presenza di una mente, una giustizia, una provvidenza ordinatrice e riparatrice nel mondo », p. 239).

Questo libro di Sansone avrebbe anche potuto svolgere una sua utile azione come ripensamento o tentativo di capovolgimento del giudizio crociano sul Manzoni, entro i confini della stessa metodologia crociana. Occorreva però in tale caso ridurre al massimo il numero delle pagine, tenersi entro i limiti di una problematica teorica senza spingersi troppo oltre (col rischio di rimanere a mezzo o di rinviare addirittura ad altro luogo le soluzioni più interessanti, come spessissimo accade a Sansone), esaminare concretamente alcuni aspetti del romanzo, eliminando tutte le inutili digressioni, e traducendo infine il testo in un linguaggio critico discreto, schietto e preciso.

LANFRANCO CARETTI

R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesia araba e poesia europea, ed altri saggi*. Trad. di E. Ruggiero, Bari, Laterza, 1949, pp. 205.

Gli « altri saggi », di cui il sottoscritto recensore arabista non può che dar notizia da profano, son trascelti fra quelli dell'ultimo ventennio, nella vasta e brillante produzione del Maestro di Madrid. Essi delineano la storia della primitiva poesia lirica spagnuola, sorta nel sec. XIV nel solco di quella galleggo-portoghese, fiorita nelle forme originariamente popolari della *serranilla* e del *villancico*, fattasi poi colta e aulica nel Rinascimento; o studiano nella « leggenda della contessa traditrice », la moglie di Garcí Fernandez, un nuovo esempio, dapprima ritenuto anomalo, del realismo della epopea spagnuola, che intreccia elementi fantastici e novellistici, orientali e occidentali, a un perseguibile nucleo storico; analizzano « il sentimento dell'onore nel teatro spagnuolo », distinguendovi la presenza di due diverse concezioni, una predominante sociale e una individualista. Affrontano infine, nell'ultimo e più breve ma forse per il non specialista più suggestivo fra i capitoli qui raccolti, il delicato tema: « Cupidigia insaziabile, o gloriose imprese? » nei *Conquistadores* spagnuoli d'America; e in garbata polemica con l'appassionato Las Casas e con la *communis opinio* da lui ispirata, affermano e illustrano con l'opera soprattutto di Díaz del Castillo quali e quanti altri più nobili impulsi movessero quegli uomini, oltre alla « sete dell'oro »: il coraggio di soldati e il lealismo di sudditi, la devozione di cristiani, e l'amor della gloria di figli del Rinascimento. Le agili pagine sfiorano appena e quasi solo propongono il tema, ma lascian pensosi e desiderosi di vederlo approfondito.

E veniamo al primo e più celebre saggio che ha dato il titolo al libro, quella conferenza cubana del 1937, stampata in volumetto nel '41, ove il Menéndez Pidal presentò in forma più sintetica e divulgativa i risultati d'un suo studio più tecnico uscito nel '38 sotto lo stesso titolo di *Poesia araba e poesia europea* nel « Bulletin hispanique ». E questa, per dirla in due parole, la più autorevole conferma da parte romanza della tesi enunciata nel 1912 dall'arabista Ribera e ricalzata fervidamente nell'ultimo ventennio dal Nykl, circa l'influsso della strofe popolare araba sulla metrica della canzone provenzale, e parallelamente della concezione araba dell'amore quale servitù devota alla donna amata sul concetto trovadorico dell'amor cortese. Ma mentre Ribera e Nykl si erano limitati a sottolineare le analogie metriche fra poesia araba e occitanica, Menéndez Pidal ha esteso lo studio a tutto il campo della nascente lirica romanza; egli ha indicato la presenza della tipica struttura strofica del *zagal* moresco (di cui in campo arabo Ibn Quzmàn nel sec. XII è il più celebre ma né il solo

né il primo rappresentante) non soltanto nella canzone di Guglielmo di Poitiers, di Cercamon e Marcabru, ma nella lirica popolare in lingua d'oil, in quelle iberiche (gallego-portoghese e castigliana), nell'antica lauda italiana, iacoponica e francescana; e ha spiegato la caduta del ritornello iniziale che contraddistingue il *zagial*, e manca nei Provenzali, col passaggio della poesia da popolare-corale a monodico-cortigliana, additando il persistere o riaffiorare del ritornello nelle forme più schiettamente popolari di tutta la Romania. La priorità cronologica della forma strofica araba, documentata in Andalusia sin dagli inizi del secolo X, sembra imporre irrefragabilmente la direzione dell'influsso da Occidente verso Oriente, e far scartare l'opposta tesi « autonoma », ancor sostenuta da autorevoli romanisti, che cerca l'origine della strofe romana nei tristici rimati della poesia latina medievale.

Questa prima parte *formale* della tesi araba, che è merito di Menéndez Pidal avere illustrato con raffronti metrici esaurienti, può considerarsi ormai fuori di discussione; tanto più che la diffusione e ricezione di uno schema, una strofe, un ritmo, è incomparabilmente più agevole e rapida che non quella d'un patrimonio ideologico, d'un costume sociale, d'un motivo letterario. Ma la tesi araba afferma anche un influsso di contenuto, e non solo uno schema metrico vuol mutuato dai Provenzali all'Islam arabo attraverso i Pirenei, sì anche il concetto basilare dell'amor cortese, l'amore inteso come servizio rassegnato e devoto, la sudditanza feudale dell'amante alla bella signora (anzi al « Signore », *midon*, cui corrisponde con veramente singolare analogia l'equivalente arabo *mawlaya*), la fenomenologia amorosa, i personaggi fissi del *gardador* e *lauzenjaire*, il sorvegliante e il mettimale pettegolo fra gli amanti, due tipi caratteristici della lirica d'amore trovadorica cui corrispondono nell'araba il *raqib* e il *washi*. Or qui è bene chiarire ancora una volta da parte arabistica che questo patrimonio di concetti di immagini e di situazioni, che presenta anch'esso analogie innegabili con la lirica cortese, non è presente se non in minima parte nella poesia araba popolare di cui sinora si è discusso, e che è soprattutto realistica, talvolta cinica e sboccata (come lo son del resto talvolta i Provenzali stessi); esso domina invece nella poesia di tipo classico, in lingua letteraria, quantitativa e astrofica, che costituisce la principale corrente della lirica arabo-andalusa ma la cui intelligenza era già difficile al volgo arabo di Spagna, parlante il volgare dei *zagial* già fortemente intriso di elementi romanzeschi, e tanto più quindi a stranieri. Moltiplichiamo pure i documenti e gli indizi del contatto culturale fra il mondo arabo-spagnolo e quello romanzo (ambascerie e parentadi di sovrani, schiavi e schiave more razziate in spedizioni predatrici come quella dei Normanni a Barbastro nel 1064, pellegrinaggi a Sant'Jacopo, scuola dei traduttori toledani, ecc.; e oggi vi si potrà aggiungere la conoscenza, affermata dall'Asin e ormai definitivamente provata, dell'escatologia musulmana nel mondo romanzo, attraverso versioni latine e romanze di imminente pubblicazione). Da questi innegabili contatti a postulare nei Provenzali la familiarità con la lirica araba classica, la parte cioè della letteratura araba più difficile e astrusa per estrema stilizzazione e arcaismo linguistico, corre una distanza non facilmente colmabile. Mettere accanto alle strofe leggere di Ibn Quzmàn, in arabo *parlato*, la prosa e i versi del *Collare della Colomba* di Ibn Hazm, un trattatello d'amore quanto mai interessante ma composto in rigorosa lingua classica e parato della più elaborata retorica orientale (ne è uscita in questi mesi presso l'editore Laterza una nostra versione italiana), è supporre che i Trovatori abbiano attinto da un lato la metrica, dall'altro la tematica a due diverse fonti, una popolare, l'altra dotta, del mondo al di là del Pirenei; fonti solo incidentalmente commiste, e la cui duplice conoscenza resta in realtà molto problematica, anche per il più volenteroso adepto della tesi pan-araba, una volta chiarito il duplice piano linguistico, letterario e sociale su cui quei precedenti arabi si muovono.

Concludendo, l'influsso concettuale, pur genericamente ammissibile, non può a nostro avviso esser sostenuto con la stessa sicurezza e larghezza di documentazione

della palpabile influenza metrica; e le analogie possono essere anche *in parte* spiegate con una fondamentale identità di atteggiamento idealizzatore, di fronte al problema dell'amore e dei rapporti fra i sessi: così come a sua volta l'«amore udhrita» degli Arabi è solo in parte influenzato dal Platonismo, e in parte spontaneo, indipendente atteggiamento spirituale e letterario, che affonda le sue radici nella libera e primitiva vita del deserto. Queste riserve, che già esprimevamo anni addietro (cfr. la nostra *Storia e civiltà musulmana*, Napoli 1947, pp. 71-72), vediamo ora anche da altri avanzate (J. Hell, in *Oriens*, 2, 1948, pp. 351-52, a proposito dell'ultimo volume del Nykl, *Hispano-Arabio Poetry and its relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore 1946, posteriore allo studio di cui discorriamo).

La versione italiana di questi saggi del Menéndez Pidal coincide col compiersi degli ottant'anni del grande storico e filologo spagnolo, e acquista un valore di omaggio e di augurio a cui ci è caro associarci. Per il saggio qui più ampiamente discusso, sarebbe certo stata utile la revisione di un arabista, che avrebbe evitato di mantenere ai nomi arabi la grafia per noi inconsueta e la pronuncia spagnuola, e ovviato a qualche svista, in materia orientale, del traduttore e sin dell'originale: accenniamo solo, per le implicazioni sostanziali che comporta, all'equivoco di creder la forma strofica del *zagial* arabo diffusa anche nella poesia persiana (p. 18 e *passim*), equivoco originato dall'arbitrio metrico di un traduttore europeo.

FRANCESCO GABRIELI

LIBRI RICEVUTI

Le notizie ed i giudizi critici di questa rubrica sono redatti di norma da Eugenio Garin (filosofia), Geno Pampaloni (letteratura contemporanea), Giuliano Procacci ed Ernesto Ragionieri (storia), Sergio Romagnoli (letteratura italiana), Carlo F. Russo (letterature classiche). Le notizie non firmate sono a cura della Redazione.

Per ragioni di spazio è annunciata soltanto una parte delle pubblicazioni ricevute. Di alcuni libri di cui è fatto il semplice annuncio, sarà curata la recensione nei prossimi fascicoli.

ENRICO ALPINO, *Il Sismondi storico della letteratura italiana*, Milano, Leonardo, s. d. — Per la completezza dell'informazione e per la lucida capacità di rilievo di motivi culturali, questo lavoro dell'Alpino può dirsi veramente istruttivo, tanto piace la precisione mentale e stilistica che lo distingue. Il saggio, accertata l'importanza del Sismondi nella storiografia romantica soprattutto per le sue opere di economia politica e di storia civile, incentrate in una posizione liberale « antiegalitaria e antigiacobina », che lo accomuna alla Staël e al Constant, si svolge come studio della cultura di moderato romanticismo in cui nasce l'opera di storia letteraria, *La littérature du Midi de l'Europe*. Delimitato l'interesse storico della *Littérature* al romanticismo del circolo del *Conciliatore*, il saggio dell'A. precisa la incapacità del Sismondi ad apprezzare la poesia più complessa e realizzata e quindi proprio le maggiori espressioni della poesia italiana di cui pure la *Littérature* si occupa con un'attenzione molto maggiore di quella dedicata alle altre letterature « du Midi ». L'importanza dell'opera sismondiana viene in conclusione rilevata soprattutto nella linea risorgimentale e predesantisiana, come storia della decadenza e del rinnovamento della nazione italiana. (WALTER BINNI).

FRANCESCO BACONE, *Saggi*, Traduzione e prefazione di Ada Prospero, Torino, De Silva, 1948, pp. xxiv-276.

PIERO BARGELLINI, *Pian dei Giullari. Panorama storico della letteratura italiana*, Vol. I-X, *Dalle Origini al Secondo Ottocento*, Firenze, Vallecchi, 1947-48. — Annunziamo qui, diligenti bibliografi, i volumetti della « giullaresca » storia della letteratura italiana, dovuti alla penna « leopoldina » di Piero Bargellini. La fatica è giunta quasi al suo termine, ma anche ora ci rifiutiamo di darne un particolare giudizio, perché non vogliamo offendere il buon senso degli italiani. Solo annunziamo i volumetti in questa rubrica, per fare un piacere all'autore e per correttezza verso l'editore, a cui li abbiamo chiesti. Quando nel '47 parlammo di Attilio Vallecchi, volemmo temperare un qualche nostro troppo tenero e sentimentale ricordo, con certe punte acri, per ragioni quasi

stilistiche perché il troppo dolce stucca, e ci decidemmo a mettere in nota dieci righe sul Bargellini (e il nostro richiamo voleva essere un'esemplificazione di certa letteratura granducale, orianesca, dannunziana, che aveva avuto sempre larga ospitalità presso la casa editrice fiorentina del viale dei Mille). Ma noi non immaginavamo che dalla mummietta leopoldina del corpo dell'autore dovesse saltare fuori una vipera che vi era ancora annidata, alla quale non è parso vero di tornare a saltarellare, sibilar, zuffolare, impennarsi, indragarsi, per dare il segno come di una rinnovata vitalità. In vero non si trattava di vitalità; la mummietta leopoldina restava mummificata in sé medesima, confinata in un tempo per noi e per tutti gli italiani moderni lontanissimo, solo incoraggiata a riprendere aria e audacia, dal restaurato fascismo (ancora per poco) sotto le sue forme più genuine del clericalesimo cattolico. Però abbiamo trovato ovvio che un ministro, dal banco del governo, per difendersi dall'aggiustato ed elegante tiro di Piero Calamandrei, si sia giovato di queste testimonianze retrive, insieme con quelle di un repubblicano borbonico, per tentare di diffamare un suo costituzionale e non occasionale avversario. Leopoldini e borbonizzanti vanno sempre d'accordo, quando c'è da difendere il passato, e si trova sempre un qualche controriformato e controriformista del Veneto, che si illude di trovare in essi dei buoni alleati, mentre si lascia implicitamente travolgere nella stima pubblica insieme con loro.

Per riportare sul piano storico-culturale la superflua polemica, dobbiamo ricordare, restringendoci alla cultura degli scrittori leopoldini che ancora sopravvivono in qualche quartiere di Firenze, che noi abbiamo sempre combattuto, almeno fin dal 1923 in maniera aperta e sistematica, tale cultura, e di questa nostra polemica diuturna testimoniano, oltre gli articoli sul più rumoroso e incomparabilmente più dotato dei leopoldini, su Giovanni Papini, scritti a Napoli, tra il '19 e il '22, le varie pagine e un po' tutto lo spirito che corre in un nostro volume giovanile su *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, scritto a Firenze tra il 1924 e il 1927 (si vedano più particolarmente le

pp. 272-283 dell'edizione laterziana, dove ci sono capitoletti di questo genere: *Firenze, fortilizio della vecchia Italia; L'anticarduccianesimo di Firenze; Antiflorentinismo del Carducci; Vecchiezza e dominatismo della cultura fiorentina*). Sicché l'autore della storia letteraria « giullaresca », più sopra segnata, è ancora l'ultimo esemplaruccio di quella tradizione granducale, contro cui avevano già cercato di reagire Giosuè Carducci e i suoi *Amici pedanti* tra il 1850 e il 1880, enucleando la loro polemica contro Pietro Fanfani e Augusto Conti. Ma il Fanfani era per lo meno un dotto uomo, e sia pure linguaiolo! Dopo d'allora la decadenza mentale dei « leopoldini » è stata come rovinosa! Comprendiamo però la tristezza di Giosuè Carducci quando scriveva dei *Posti di Parte bianca* andati in esilio: — Deh come par che 'l cielo anco s'attristi E pianga di Toscana in su le soglie, Quando un poeta si dilunga! Oh cieca E diserta Firenze, or che ti resta Altro che frati e bottegai! — Versi che ci siamo ripetuti con analogia malinconia, tutte le volte che da Firenze si è partito qualche poeta e scrittore vero: Palazzeschi, Montale, Pancrazi, Pratolini.... Come si vede, anche se africani d'origine, siamo anche noi profondamente affezionati a questa città di Firenze. Troviamo opportuno di ricordare queste cose, perché il vanamente vipereo e vanissimo Bargellini non continui ad illudersi che noi ce l'abbiamo con la sua personcina: egli è soltanto un accidente e non una sostanza della nostra polemica contro Canapone. Perché dovremmo avercela con lui? Ce l'abbiamo così come ce l'avevamo vent'anni fa e come ce l'avremmo potuto avere cent'anni fa. Il Bargellini non deve dimenticare che noi siamo degli storici e abbiamo questo interesse retrospettivo alle parvenze del passato. Le ombri-ciattole come la sua ci fanno comodo per ragioni documentarie e didascaliche. Anche oggi noi vogliamo dare soltanto una zaponnata per dare un falso sussulto di vita ai tristi vermi che formicolano nelle male imbalsamate mummie e mummiette di quel metafisico museo leopoldino, che io vedo collocato idealmente in una sezione del Museo (degli orrori) Stibbert, meta della visita domenicale di tanti ragazzi fiorentini sulla pur cara e amenissima collina di Montughi. Però il nostro ometto si rassereni: noi cercheremo di non disturbare più i suoi sonni, e il serpentello che ogni tanto sussulta nel suo pancino di mummietta leopoldina se ne stia tranquillo, ché non può far alcun male; noi siamo come gli americani, di cui abbiamo letto recentemente che allevano scientificamente i superstiti pellirosse per ragioni di studio e di curiosità. Allo stesso modo noi alleviamo in qualche nostra polemica stravagante vuoi un superstite leopoldino, vuoi un superstite borbonico, vuoi un superstite austriacante: perché siano oggetto di incredula meraviglia per i nostri lettori. E vogliamo chiudere questa nota citando ancora una volta il Carducci, bistrattato e diffamato alcuni anni fa dal Bargellini in un volume (i suoi eroi preferiti sono Arnaldo

e Benito Mussolini, Gabriele D'Annunzio nelle sue parti più decadenti, — vedi *Ritratto di uomo virile* —, Pio XII), e trattato come se fosse un barrocciaio: « I lepri e i ghiri. Son lepri e ghiri, e non son mai leoni: Né Byron si rimpasta coi deliri, Né Shakespeare si rifà co' farfalloni, Né si fabbrica Schiller co' sospiri, Né cristi e sagrestie fanno il Manzoni ». Almeno l'ultimo verso dovrebbe far meditare il Bargellini e i suoi accoliti e tutto quel beghiname (vedi Scelba!) che gli sta attorno per dargli a credere e per darsi a credere di essere vivi. (Luigi Russo).

P. M. S. BLACKETT, *Conseguenze politiche e militari dell'energia atomica*, Torino, Einaudi, 1949, pp. 309.

MARIO BONFANTINI, *La letteratura italiana del '900. Panorama critico*, Varese, Istit. Edit. Cisalpino, pp. 127. — È uno dei soliti panorami letterari che non si decidono mai a diventare storia vera e propria; e sì che oramai si può descrivere la parabola d'una letteratura e d'una cultura, svolatasi nel giro di settanta o ottanta anni (noi pensiamo che il '900 sia cominciato poco dopo il 1880, con D'Annunzio, Pascoli e Fogazzaro). I giudizi del Bonfantini possono essere accettabili per una loro equità aritmetica, che però non è equità critica, ma possono essere anche respinti in blocco, perché non rispondono a un ordinamento rigoroso e necessario della varia materia. In fondo, il volumetto ha finalità scolastiche; pure, nell'avvertenza l'A. dichiara di avere tentato di dare nella sua esposizione « un disegno storico più rigoroso e più organico di quanto si sia voluto fare da altri a tutt'oggi ». Sebbene la critica letteraria, cara al recensore, vi sia trattata favorevolmente, pure respingendo ogni lusinga, si deve concludere che sono lavori, questi, che hanno scarsa utilità, perché si mantengono sempre su un piano dilettantesco e giornalistico. Proprio per la critica letteraria, per esempio, il B. è ancorato sempre alla vecchia concezione arcadico-romantica, in auge ai tempi del Serra, quando si pensò che il critico dovesse essere una specie di bozzettista e di novelliere delle sue sensazioni e gli si passavano i giudizi in grazia di certe sue civetterie o graziette o lezionaggini vere e proprie di stile. E si tace della letteratura narrativa e poetica, dove ci pare che perfino uno Enrico Falqui (ci viene in mente Machiavelli che diceva: « e bastava che uno Lodovico romoreggiasse ai confini.... ») abbia fatto scuola e abbia tracciato una rotaia. Non si tratta di alleggerire o approfondire il biasimo o il merito per questo o quello scrittore, e di lamentare il silenzio sotto cui sono passati altri pur notevoli rappresentanti del gusto contemporaneo, ma di deplorare l'assenza di un canone storico di giudizio, il quale è sempre quello vagante delle varie riviste: dalla « Voce » alla « Ronda » alla « Letteratura ». Lo storico futuro proprio cotesti giudizi dei vari caffè letterari d'Italia se li suggerà ben bene per non tenerne conto alcuno più. Per l'ottimo B.

invece ancora fanno testo; e non si dice nulla del vezzo decadente del panorama: il *panorama*, una moda venuta dalla Francia, la quale è maestra in tante cose, ma non è maestra in fatto di critica letteraria, non è mai inizialmente e costituzionalmente *storia*, perché è una specie di prospetto artificioso caratteristico di tanta, utilitaria cultura piccolo-borghese, che in breve vorrebbe veder compendiatutto quello che è utile sapere per non far cattiva figura in una conversazione mondana. Ma il B., che ha ingegno valido e varia esperienza e della letteratura nostra e della letteratura francese, ha avuto sempre questo difetto: la paura di apparire un pedante. Ci si permetta di dire che questi sono pudori da provinciale. Credo che influisca sul B. la temperie intellettuale della città di Milano, dove è necessario industrializzare anche l'alto per poter vivere. Città come Napoli, Roma, Firenze, Torino costituiscono un provvido schermo di protezione per il lavoro serio, con il loro diffuso spirito critico, che controlla l'attività di ciascuno; a Milano, dove pur manca un centro di alta cultura, nonostante le sue dieci o dodici università, il criterio prevalente è quello commerciale. La faciloneria grossa degli industriali diventa anche faciloneria degli scrittori. Però perfino ottimi ingegni vanno a rovina: si giudica del valore di ciascuno dalla rapidità con cui il singolo « commesso » può allestire un « penso » affidatogli da qualche editore. (Luigi Russo).

Cahiers d'histoire de la guerre, N. 1, Paris, Imprimerie Nationale, janvier 1949, pp. 64. — Il governo francese ha creato nel 1944 una « Commissione per la storia dell'occupazione e della liberazione della Francia » con il compito di pubblicare una serie di volumi documentari (un primo volume concernente la delegazione francese presso la Commissione tedesca d'armistizio e relativa al periodo 29 giugno-29 settembre 1940 ha già visto la luce l'anno scorso) ed una serie di « Studi e Documenti » di carattere particolare. Era però più opportuno riprendere l'iniziativa della « Società per la storia della guerra », fondata nel 1918, che dal 1923 al 1939 pubblicò i diciassette volumi della *Revue d'histoire de la guerre mondiale*. Il periodico che ora segnaliamo vuol esserne la continuazione, come organo di un *Comité d'histoire de la guerre* creato nel 1945 e diretto da alcuni tra i più valenti studiosi e specialisti. Un'augurale premessa di Lucien Febvre sottolinea le difficoltà della ricerca, ma in pari tempo riconosce l'esigenza morale ch'è al fondo di questi nuovi problemi storici nati dalla sofferza, angosciata prova degli ultimi anni. Nel primo « quaderno », alcune note dedicate ai più importanti fondi archivistici si accompagnano con i primi utilissimi saggi di bibliografia ordinata. Osservazioni interessanti si leggono nell'articolo che M. Vaussardi dedica al *Diario Ciano* (il Vaussardi condivide la tesi dello Stelin-Michaud sull'autenticità del *Diario*, e respinge i dubbi sollevati da Serrano Suñer). Il saggio di Henri Mi-

chel, benemerito studioso della prima guerra mondiale, pone il problema della politica di Darlan in rapporto allo sbarco alleato in Africa, problema che la scomparsa delle carte Darlan ha reso anche più arduo. Infine, un lungo studio di G. Castellani sull'avvento di Hitler al potere, esamina con ampia documentazione due singolari ed enigmatiche figure, von Schleicher e von Papen, la seconda certo più complessa e « diabolica » della prima. (CARLO MORANDI).

UMBERTO CALOSSO, *Colloqui col Manzoni*, Bari, Laterza, 1948, pp. viii-167. — È la ristampa italiana di un libro scritto nel 1939 e pubblicato a Malta nel 1940.

UMBERTO CALOSSO, *L'anarchia di Vittorio Alfieri. Discorso critico sulla tragedia alfieriana*, Seconda edizione riveduta, Bari, Laterza, 1949, pp. viii-200. — Esortiamo i lettori a leggere questo singolare libro di Umberto Calosso, che è un libro non nato da un bisogno accademico, ma da uno stato d'animo e da esigenze etico-politiche vivacemente sentite. Si direbbe una autobiografia mentale del C. stesso redatta in un momento in cui maturava una situazione assai grave per l'Italia (la prima edizione è del 1924); da ciò tutte le sue virtù ed anche i suoi difetti. Non va giudicata come una monografia propriamente scientifica, ma come uno sfogo e una specie di epopea della libertà, moritura in Italia proprio in quegli anni. Vi è uno stile caldo ed immaginoso, paradossale, iperbolico, che si riconosce molto adatto per interpretare una materia così incandescente come l'opera alfieriana. L'anarchia di Vittorio Alfieri non è anarchia nel senso corrente e volgare della parola; l'anarchia è forse il sentimento geloso della propria libertà interiore, questa difesa dell'immacolato sentire giovanile nei confronti e nei compromessi con la politica e con la storia che si svolge attorno. Il Calosso si compiace di ristampare questo volume in un momento in cui la Repubblica italiana splende libera al sole (« io scrivo questa prefazione non in un rifugio clandestino, ma al sole della Repubblica italiana che nel frattempo abbiamo creato »). Ci sarebbe da osservare che un alfieriano coerente come sapeva essere il Calosso nel 1924, e come effettivamente urge in queste pagine, non si può rassegnare a vedere realizzato quell'ideale alfieriano della libertà, così pacificamente. Certamente nel Calosso c'è stata come una crisi e un arrendersi quasi soddisfatto alla nuova situazione creata in Italia; ciò che il suo lontano maestro gli avrebbe rimproverato, perché questo è il succo vero della anarchia alfieriana: un'irrequieta insoddisfazione per le successive incarnazioni della libertà, quando essa sia stata calata nella storia. Questa l'eterna funzione poetica ed educativa dell'Alfieri. Le pagine vive che ci sono in questo volume fanno rimpiangere che lo scrittore non abbia continuato in questi studi sulla letteratura italiana, salvo che per quei *Colloqui col Manzoni* editi nel 1948, e di cui si dà almeno

per ora il semplice annunzio. È strano, ma nel Calosso permea quello spirito che si respirò nella rivista « La Voce », per cui lo studio sistematico di una letteratura o di un autore poteva apparire ambizione semplicemente professorale. Per non volere essere professori si finisce poi giornalisti; e del resto questa è stata la sorte di molto vocianesimo, e un po' di tutto quel titanismo di maniera il quale ci fu in Italia nei primi venti anni del secolo che si concluse in un soddisfatto scetticismo e in un gusto delle battute di spirito, che in momenti dolorosi (e la storia è sempre dolorosa) frizzano sull'animo del lettore. (LUIGI RUSSO).

MAGDA DE GRADA, *Il canto del gallo è porpora*, Poesie, Milano, « Il '45 », pp. 71 con 10 tav. f. t. — Segnaliamo questo volume di versi d'una A. ignota finora nel campo delle lettere, ma abbastanza conosciuta per altre sue vicende di carattere allotrio. Noi siamo dei cronici pessimisti su queste effusioni poetiche e politiche delle donne, e chiediamo una volta per tutte perdono alle donne che abbiamo bistrattato o che possiamo bistrattare in avvenire su queste pagine. Diciamolo chiaro: non sappiamo tollerare che il sesso prevarichi troppo su tre cose sacre: poesia, politica e religione. Avremmo taciuto di questo volume di versi, se in esso non ci fossero delle illustrazioni assai belle talvolta, come quelle del Guttuso, del Manzi ecc. Ma ci muovono al giudizio particolarmente le parole di presentazione di Alberto Savinio, che scrive la prefazione al volumetto: « Resta da segnalare la sapiente bellezza del verso, i frequenti rapimenti lirici e — qualità suprema — il passo « eschileo » (sic!) che risuona tragico e maestoso nelle due poesie, *Pregiera Terza* e *Sono i giorni della passione*. Salutiamo in Magda De Grada una miracolosa presenza ». Quanto sono siochi gli uomini! — dice una domestica friulana, — quando io celio con lei per le lusinghe dei giovanotti. Citiamo alcuni versi della nuova Magda, che non somiglia per nulla alla Magda penitente: « Tu sei per me, Come un albero, Gonfio di nodi Aspro nella sua scorza Che sempre ferisce La mia bianca pelle Di gatta. — Ma sotto la scorza C'è linfa, C'è sangue che nutre Le mie fiacche vene. Abbevero a te le molli Labbra deluse ». La poesia è datata dal 1948; l'autrice dunque, per laboriose ricerche anagrafiche da noi compiute, ha tra i 50 e i 60 anni. Ecco: noi ammettiamo che le donne giovani scrivano dei versi per complicare la loro seduzione, ma le donne che hanno passato l'età sinodale e avvertono la fiacchezza delle loro vene, e la delusione delle loro labbra, no. In questi versi citati anche noi sentiamo una « miracolosa presenza ». Ma di che cosa? Lo dobbiamo dire? La miracolosa presenza del sesso, ma, divenuto, ohimè, sesso imbellesse e che si vorrebbe barattare per poesia e passione politica. (LUIGI RUSSO).

MARIO DELLE PIANE, *Bibliografia di Gaetano Mosca*, Firenze, La Nuova Italia, 1949, pp. 80.

GIOVANNI DEWEY, *Esperienza e natura*, Introduzione e note di Nicola Abbagnano, Torino, Paravia, 1948, pp. 161.

ALEKSANDR I. HERZEN, *Passato e pensieri*, Torino, Einaudi, 1949, pp. 476.

FRANCESCO JOVINE, *Tutti i miei peccati*, Torino, Einaudi, 1948, pp. 195. — Segnaliamo questi due racconti, dei quali particolarmente felice il secondo, *Uno che si salva*, in cui è tracciata la storia d'uno studente del lontano Molise, che approda a Roma per i suoi studi e si lascia per qualche mese travolgere dalla vita corrotta della capitale. Ma se ne ritrae a tempo, e una donna discreta, che ha incontrato probabilmente negli ambulatori della università, lo rispedisce amorosamente alla casa materna, e di lì il protagonista può ricominciare la sua più vera vita. Il J. ha avuto sempre questo particolare *pathos* della « provincia » che ha toccato il punto suo più alto in *Signora Ava*. Ma da quel romanzo l'A. ha fatto nuovo cammino; ha lasciato la vecchia provincia e ha trasportato la sua casa del Nespolo a Roma, donde situazioni nuove per questi provinciali sradicati, che restano fedeli alla loro originaria probità e sanità campagnola. Segnaliamo del J. anche un racconto, apparso in « Rinascita » (maggio, 1949), *La morte del patriarca*, dove è colorita la sparizione del vecchio nonno, con linee di romanzo che sono storia e con linee di storia che sfumano nel romanzo e nella poesia. Il *Patriarca* faceva il giudice di pace, o il giudice conciliatore, in un piccolo paese del Molise, vicino nell'opera sua ai poveri e ai diseredati. Leggendolo ciascuno pensa un po' a qualche suo ascendente, come desideroso di ricostruire la storia ideale della propria famiglia e di riportare nel passato le origini delle proprie idealità e dei propri sentimenti di oggi. Tutto questo il J. fa con arte molto sobria, senza sbavature fantastiche, senza retoricume, senza sentimentalismo: da ciò quella sua prosa semplice, diretta, proba, quasi si tratti della prosa di un cronista, ma d'un cronista medievale, che sapeva essere artista e poeta, senza accorgersene. A noi, che presentiamo con parole di riconoscimento il suo romanzo, *Signora Ava*, nel 1943, quando non conoscevamo ancora l'A., ci avviene ora, leggendo altre sue cose, di riprendere la vecchia esclamazione della famiglia di Francesco De Sanctis: — E Ciccillo, tomo tomo, fa il suo cammino —. (LUIGI RUSSO).

PIERRE KOVALEVSKY, *Manuel d'histoire russe*, Parigi, Payot, 1948, pp. 349. — E il manuale più informato, e allo stesso tempo più agile, di storia russa, e dà un ampio e chiaro orientamento tanto nei problemi storici quanto nella discussione che li accompagna. Una guida che nel campo slavistico offre lo stesso prezioso ausilio, che in quello degli studi classici ha dato, e ancora può dare, il *Grundriss d. röm. Gesch.* del Niese. (NULO MINISI).

Lettere del Cinquecento, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, U.T.E.T., 1948, pp. 597. — È una silloge assai nutrita e ben curata che ren

Opere di Adolfo Omodeo

L'Editore EINAUDI ha pubblicato:

Il senso della Storia

a cura di LUIGI RUSSO

«Questo volume è composto dagli articoli, che, sotto forma di recensioni o di scritti occasionali, sono apparsi nella *Critica* ed in altri periodici, negli ultimi anni della vita dell'Autore. Il volume viene a costituire un vasto e geniale compendio di metodologia storica, sperimentata nel campo dell'antichità classica, in quello del primitivo cristianesimo e delle religioni, e in quello dei movimenti e delle rivoluzioni moderne, dall'umanesimo ai nostri giorni». (Dall'*Avvertenza del curatore*).

Contiene in 527 pp. scritti e recensioni divisi nelle seguenti sezioni:

1. *Nel mondo antico greco-latino*, 2. *La storia delle religioni e il cristianesimo antico*, 3. *Dall'alto Medioevo alle rivoluzioni moderne*, 4. *Crisi e rivolgimento*, 6. *L'età umbertina e la nostra contemporanea*.

Il volume è seguito da una «Nota bibliografica» dove sono indicate le riviste ed i manoscritti da cui sono desunti gli articoli.

★ ★

La Casa Ed. LATERZA ha pubblicato:

Religione e Civiltà

Dalla Grecia antica ai nostri giorni

Nuova edizione a cura di BENEDETTO CROCE

(n. 434 della collana «Biblioteca di cultura moderna»)

Il volume di 248 pp. si suddivide in sei capitoli:

1. *La religione greca*, 2. *La religione romana*, 3. *Le religioni dell'età ellenistica-romana*, 4. *Il cristianesimo antico*, 5. *L'Islam*, 6. *il cristianesimo medievale e moderno*.

CASA EDITRICE G. D'ANNA
MESSINA - FIRENZE

BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA

XXIV

RAFFAELE SPONGANO

LA PROSA DI GALILEO E ALTRI SCRITTI

Un volume di 170 pagine. L. 700.

L'autore raccoglie intorno alla sua prolusione di Padova altri dodici scritti di interesse critico, ora filologico ora estetico e letterario: da note al testo e all'intelligenza della *Divina Commedia* a studi e precisazioni su poeti come il Poliziano, l'Ariosto, Michelangelo, l'Alfieri, il Leopardi; dall'esame stilistico di scrittori singolari o potenti come S. Caterina, Machiavelli, Vico a indagini e contributi positivi per la soluzione di difficili e spinosi problemi di edizione critica, come quelli delle *Rime* del Tasso e di scrittori latini e volgari del quattro e del cinquecento. L'equilibrio, la sobrietà, la sicurezza, e il calore che li anima, fanno di questi scritti nel loro insieme un'opera d'impronta personale. La grande chiarezza dell'esposizione rivela il carattere di uno studioso schivo di qualsiasi maniera e alieno da ogni preziosismo. Le doti tutte del suo ingegno si manifestano mirabilmente fuse e in fiore nello scritto centrale del volume, su *La prosa di Galileo*.

XXII

LICIA RONCARATI

L'ARTE DI GRAZIA DELEDDA

Un volume di 180 pagine L. 650.

Esaltazioni e riserve si sono a lungo alternate nella critica intorno alla Deledda. Solo recentemente si è visto un giudizio temperato, di Natalino Sapegno. Ma con questo saggio della Roncarati la critica deleddiana esce dall'esame puntuale ed entra in quello genetico: non solo l'anima e l'arte della scrittrice sarda vengono studiate nell'intimo loro carattere, ma — per la prima volta — ne viene delineato con sicurezza l'intero sviluppo. L'autrice è al suo battesimo di studiosa, e tuttavia non ha nulla della principiante. Non solo possiede con mirabile dominio i testi, la letteratura dell'argomento, la preparazione e il gusto di questi studi, ma — cosa ben più rara nei principianti — ha la padronanza assoluta delle sue stesse attitudini. Ne rendono testimonianza la continua fondatezza del ragionamento critico, la saldezza felicemente congiunta alla spontaneità del dettato e la incisività delle osservazioni. Perciò, fedeli al programma della nostra « Biblioteca di cultura contemporanea », vi abbiamo accolto con vero piacere questo libro, che appare di sicuro valore.

Inviare le richieste alla CASA EDITRICE G. D'ANNA - Sede di Messina c. c. p. 16/4440

CASA EDITRICE G. D'ANNA - MESSINA - FIRENZE

BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA

XXI

FRANCESCO FLORA

SAGGI DI POETICA MODERNA

(Dal Tasso al Surrealismo)

Volume di 296 pagine L. 1100

In questi *Saggi di poetica moderna* (ove la parola « moderno » indica un periodo storico, che va dal Tasso ai nostri giorni) il Flora, con fermo umanesimo e aperta adesione al suo tempo, anche dove ne ripudia gli errori e le colpe, continua ad approfondire i « miti della parola » ove il principio della musica ideale e non fonica si identifica col « discorso mentale » di cui Leonardo parlava a proposito della pittura.

Accanto ai saggi sulla poetica del Tasso madrigalesco o del Leopardi o magari di Tolstoj ecc. ecc.; accanto al « Viaggio nel tempo crociano » che in certo modo compie il « Croce » che il Flora pubblicò nel 1927, sono scritti su Arturo Onofri, Renato Serra, Umberto Saba, Grazia Deledda sino ai movimenti futuristici e surrealistici della letteratura presente. Seguono pagine varie, come quelle su Carducci e il decadentismo o su Toscanini e la musica moderna, e finalmente il *Diario di Albante* che nel suo primo parziale apparire su un quotidiano destò la più attenta adesione.

GIUSEPPE LATERZA & FIGLI - Editori - Bari

RAMON MENENDEZ PIDAL

POESIA ARABA E POESIA EUROPEA

ED ALTRI SAGGI

Traduzione di EUGENIO RUGGIERI

Volume (n. 455) della « Biblioteca di Cultura Moderna » di pp. 203 - L. 700

ALBERTO DEL MONTE

LA POESIA POPOLARE

NEL TEMPO E NELLA COSCIENZA DI DANTE

Volume (n. 457) della « Biblioteca di Cultura Moderna » di pp. 144 - L. 400

SABATINO MOSCATI

STORIA E CIVILTÀ' DEI SEMITI

Volume degli « Studi Religiosi ed Esoterici » di pp. XVI-248 - L. 1200

J. H. WHITFIELD

PETRARCA E IL RINASCIMENTO

Traduzione di VALENTINA CAPOCCI

Volume (n. 454) della « Biblioteca di Cultura Moderna » di pp. 257 - L. 750

"LA NUOVA ITALIA,, EDITRICE

Novità

GIORGIO FANO

TEOSOFIA ORIENTALE E FILOSOFIA GRECA

Con questo libro il filosofo triestino si propone di dimostrare che non si può intendere il carattere della filosofia greca se non si conosce e tien presente quello della teosofia orientale, e che per comprendere la mentalità orientale è necessario metterla in relazione con le intuizioni magiche dei Primitivi. L'esposizione limpidiissima che rifugge da ogni astruseria tecnica è accessibile a ogni lettore di buona cultura. In appendice al suo studio il Fano riporta una traduzione letterale dei documenti originali che appoggiano le sue tesi, e offre in tal modo agli studiosi il mezzo di controllare la fondatezza delle sue interpretazioni.

Collana « Biblioteca di cultura » n. 33

Pagg. VIII-232 - L. 750

EMANUELE CASTORINA

I "POETAE NOVELLI,,

Questo saggio costituisce una novità nel campo degli studi filologici sulla letteratura latina. Materiato da molteplici novità specifiche, quali quelle sommarariamente accennate nella prefazione dal Marmorale, il lavoro è nuovissimo anche nel suo complesso, in quanto, per la prima volta, affronta in pieno e organicamente il problema della poesia latina del II secolo d. C., di cui la scuola dei « poetae novelli » è la più caratteristica espressione.

Collana « Biblioteca di cultura » n. 30

Pagg. XVI-228 - L. 650

I PRINCIPI DI HEGEL

a cura di ENRICO DE NEGRI

Oltre alla prefazione alla *Fenomenologia*, sono qui raccolti, e pubblicati per la prima volta in Italia, i *Frammenti giovanili* e gli *Scritti del periodo Jenense*. Un'ampia introduzione del prof. Enrico De Negri è preposta ai testi, tradotti e commentati dallo stesso ormai noto cultore di studi hegeliani.

Collana « Classici della Filosofia »

Pagg. XXXIV-154 - L. 750

Piazza Indipendenza N. 29 - FIRENZE - C. C. P. 5/6261

E I N A U D I - T O R I N O

Ai lettori di "Belfagor,, segnaliamo:

DITTATURA - CLASSE POLITICA E CLASSE DIRIGENTE

di GUIDO DORSO

La critica alla classe dirigente pre-fascista, le origini storiche della dittatura borghese in Italia e in Europa, i concetti stessi di classe dirigente, classe politica e classe diretta, elaborati dalla sociologia di Mosca e di Pareto, costituiscono in questo volume i temi di interessanti saggi inediti o poco noti. Sono temi sui quali, dopo la liberazione, si è aperto in Italia un appassionato dibattito che è ben lungi dall'essere concluso.

« Opere di Guido Dorso » pp. XIV-186 L. 600

★ ★

LA PSICOLOGIA DI CARL G. JUNG

di JOLAN JACOBI

traduzione di Arrigo Vita

In questo libro vengono esposte con chiarezza e informazione esatta dalla dott. Jolan Jacobi le teorie psicologiche descrittive di una realtà psichica sorprendente, che Jung testimonia ormai da mezzo secolo in un numero crescente di libri e opuscoli vari. La psiche viene discussa ed esplorata come una terra incognita, e ad ogni passo le parole dirette di Jung intervengono a definire e a sostenere.

Volume di pp. 189, 15 tav. f. t. di cui 6 a colori L. 800

★ ★

S O F I S T I

di MARIO UNTERSTEINER

L'opera dello Untersteiner espone le varie posizioni dei sofisti reinterpretando direttamente alle fonti i dati e i documenti della loro vita e del loro pensiero. Mai come oggi, epoca di profonda crisi storica della filosofia, lo studio della sofistica può essere tanto di attualità.

Volume di pp. XIII-451 L. 1800

CASA EDITRICE G. D'ANNA - MESSINA - FIRENZE

già in vendita

DA VILLON A VALÉRY

IL LIBRO DELLA POESIA FRANCESE

presentato e commentato da VITTORIO LUGLI

pagine 430 L. 1600

Un volume che mancava nella libreria italiana, un prezioso sussidio per gli studiosi, un regalo per gli amatori, le persone colte. La poesia francese in saggi essenziali presentati e interpretati.

Nella medesima collezione prepariamo:

IL LIBRO DELLA POESIA INGLESE

IL LIBRO DELLA POESIA AMERICANA

IL LIBRO DELLA POESIA GERMANICA

IL LIBRO DELLA POESIA SPAGNOLA

Le richieste vanno fatte alla Sede di Messina

C. C. P. 16-4440

LA RASSEGNA D'ITALIA

diretta da SERGIO SOLMI

Sommario del n. 6, anno IV (giugno 1949)

CARLO BO :	Senso e necessità di una partecipazione
RICCARDO BACCHELLI :	Luce degli occhi
LAUDOMIA BONANNI :	Banchetto dopo la battaglia
MARIO TOBINO :	Poesie
FRANCESCO ARCANGELI :	Poeti e pittori di Francia 1865-1890
JEAN GENËT :	Il ragazzo criminale
FERNANDA PIVANO :	Vita di Faulkner

Note

GIUSEPPE DE ROBERTIS :	Idea dell'« Ornado »
PIERO BIGONGIARI :	Un mutilato grida nelle tenebre
UMBERTO SEGRE :	La libertà a Praga
MARIO PAGGI :	Gli eretici e una dialettica rivoluzionaria

Testimonianze e polemiche

ALFREDO GARGIULO :	Dell'architettura
FRANCESCO SQUARCIA :	Soltanto foglie
G. FERRATA-S. SOLMI :	Di qua e di là

Recensioni

A. BORLENGHI :	« Petrarca letterato » di G. Billanovich
O. MACRÌ :	« L'inferno e il limbo » di M. Luzi
G. FERRATA :	« Giuseppe in Italia » di G. Raimondi
S. SOLMI :	« L'instant fatal » di R. Queneau
L. ANCESCHI :	« Epopea della Spagna » e « L'arte di Goya » di E. Dora
T. GIGLIO :	« Altre voci, altre stanze » di T. Capoto
G. VIOZZI :	« Prigionia di un artista » di G. Confalonieri
S. TIMPANARO :	« Einstein, la sua vita e il suo tempo » di P. Frank.

I nostri editori

EDIZIONI DELLA MERIDIANA

Un fascicolo di oltre 100 pagine L. 300 - Abbonamento annuo L. 3000
Direzione e Amministr.: Via Battisti, 1 - Milano - Tel. 701132 - 702016

CASA EDITRICE GENTILE

NUOVA ANTOLOGIA

RIVISTA DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

84° ANNO 1949

Ripreso, dopo la forzata sosta dell'ultimo periodo bellico, il suo cammino, la NUOVA ANTOLOGIA ha riallacciato negli ultimi quattro anni i suoi saldi legami con la diffusa massa dei suoi lettori in Italia e all'estero.

Nel 1948 collaboratori vecchi e nuovi della Rivista hanno tenuto i lettori al corrente della situazione italiana e internazionale delle lettere, delle scienze e delle arti; tra gli altri: Einaudi, Rodolico, Volpe, Ferrara, Cesarini Sforza, Trompeo, Vitelli, Palmieri, Ciampini, De Ritis, Arena, Praz, Bonanni, Allodoli, Crocco, Petrucci, Marescalchi, Avarna di Gualtieri, Gargiulo, Flori, D'Alessandria, Corbino, Giusso, Puccini, Grazzi, Napolitano, oltre ad importanti documenti o inediti di G. G. Belli, Cosimo Ridolfi, G. D'Annunzio, ecc.

ABBONAMENTO: L. 1800 - Estero dollari 6,50

Gli abbonamenti decorrono dal 1° gennaio - c/c postale 1/16220

Direzione ed Amministrazione: Via del Collegio Romano N. 10 - ROMA

INDICI PER AUTORI E PER MATERIE DAL 1866 AL 1930

in brochure L. 600 - legato in tutta tela L. 700

FIRENZE E IL MONDO

Rivista bimestrale di ARTE, LETTERATURA, TURISMO

Direttore: TANCREDO TANCREDI

A questa elegante pubblicazione, che già nel titolo racchiude il significato delle tradizioni a cui si lega la funzione universalistica delle civiltà fiorentine, collaborano i migliori scrittori d'Italia.

Abbonamento annuo: L. 2000 - Estero: il doppio

Abbonamento sostenitore: L. 5000 - Un fascicolo L. 400

DIREZIONE e AMMINISTRAZIONE: Via Tornabuoni, 15 - FIRENZE

CASA EDITRICE BARBERA

F I R E N Z E

Scuola Democratica

Periodico di battaglia per una nuova scuola

diretto da Gabriele Pepe e Giuseppe Placitelli

Anno III

Si pubblica il 20 di ogni mese

Direzione e Amministrazione:

Lungotevere Anguillara, 9 - ROMA

CASA EDITRICE G. D'ANNA
MESSINA - FIRENZE

F. FLORA

SAGGI DI POETICA MODERNA

(della poetica del Tasso al surrealismo)

volume di 300 pagine L. 1100

★

A. HILDEBRAND

IL PROBLEMA DELLA FORMA

Introduzione e traduzione di
SERGIO SAMEK LODOVICI

volume di 200 pagine L. 700

★

L. RONCARATI

L'ARTE DI GRAZIA DELEDDA

volume di 170 pagine L. 650

★

R. SPONGANO

LA PROSA DI GALILEO e altri scritti

volume di 200 pagine L. 700

La Revue de la Méditerranée

Directeur: M. JEAN ALAZARD

«La Revue de la Méditerranée a pris une place éminente parmi les revues d'aujourd'hui» (Bulletin critique du Livre français).

Elle publie des articles et des chroniques de culture générale (articles de Charles Roux, Daniel Rops, etc.).

41, Rue Mogador ALGER

108, Boulevard Saint Germain, PARIS

ITALICA

The quarterly bulletin of the

American Association of Teachers of Italian

EDITOR:

JOSEPH G. FUCILLA

Editorial Office: Northwestern

University, Evanston, Ill., U.S.A.

IL PONTE

Rivista mensile di politica e letteratura

diretta da PIERO CALAMANDREI

SOMMARIO del n. 7 (anno V, luglio 1949)

Enrico De Nicola, *Per la riforma carceraria* - Piero Calamandrei, *Il 5 Maggio* - Arturo Carlo Jemolo, *Muota Sansone con tutti i Fillisti* - Antonietta De Silvestri, *I. La "regolamentazione", e le idee chic* - Valerio Biasutti, *II. "Abolizionismo", e salute pubblica* - Gaetano Salvemini, *Federalismo e regionalismo* - Angiolo Orvieto, *Pellegrino (Itrica)* - A. Capitini e C. Varese, *Claudio Baglietto* - Claudio Baglietto, *Lettere dall'esilio* - Giulio C. Castello, *Renato Simontoni o dell'amore del teatro* - Dante Arfelli, *Maturità (Racconto)*.

Rassegna e documenti: *La R. A. I. e la musica*, di Giulio Pasquati - *La pena di morte in Italia: due date e due documenti*.

Recensioni: G. Pepe, *La protesta laica* (E. Santarelli) - M. Padev, *Non ho scelto la libertà* (P. Barile) - F. Barbieri e D. Visconti, *Il problema del Mediterraneo nel Risorgimento* (A. Predieri) - P. Virga, *La regione* (P. B.) - M. Montesori, *Formazione dell'uomo* (F. De Bartolomeis) - P. Santarcangelo, *Il cuore molteplice. Liriche* (G. M. Cecchi) - E. Vittorini, *Le donne di Messina. Romanzo* (G. Tumiatì) - V. Pratolini, *Un eroe del nostro tempo. Romanzo* (V. Silvi) - M. Pittaluga, *Filippo Lippi* (R. Franchi).

Ritorno: Cronaca di fatti universitari (E.E.A. - L.T.) - Socialismo e libertà ideologica (S. S. e F. d. B.) - La lingua italiana continua ad arricchirsi (P. C.) - Il risveglio cinese (A. B.) - Gli ottanta anni di Angiolo Orvieto (P. C.) - Scoperta di un pittore: Pedro Figari (P. C.) - Il problema degli "inabissati" (E. E. A.) - I manoscritti rosselliani - Anno II - Era D. C. (disegno di Maccari).

Direzione, Redazione, Amministrazione:

Piazza Indipendenza, 29 - FIRENZE

"LA NUOVA ITALIA," FIRENZE

L'Eco della Stampa

Ufficio di ritagli da giornali e riviste

FONDATA NEL 1901

Direttore

UMBERTO FRUGIELE

Via Giuseppe Compagnoni, 28

MILANO

CASELLA POSTALE 3549

La Casa Editrice G. D'ANNA, avendo assunta l'edizione della rivista "Belfagor", per venire incontro a desideri degli studiosi è venuta nella determinazione di offrire l'abbonamento cumulativo annuale per "Belfagor", e per "Maia", al prezzo ridotto di L. 2550 complessive anzichè di L. 3100 (L. 1700 "Belfagor", e L. 1400 "Maia").

Un considerevole sconto viene praticato a chi procura nuovi abbonati a "Maia",:

1) chi procura **un** nuovo abbonato paga per sè **L. 1200** e la **stessa** somma paga il nuovo abbonato;

2) chi procura **tre** nuovi abbonati paga per sè **L. 1000** e ognuno dei nuovi abbonati paga **L. 1200**;

3) chi procura **cinque** nuovi abbonati ha diritto a un **sesto abbonamento gratuito**.

Tutti gli abbonati hanno diritto allo sconto del 25 % sulla annata del 1948 di "Maia". Anche gli abbonati a "Belfagor", hanno diritto allo stesso sconto.

I versamenti vanno fatti sul C.C. Postale 16/4440 intestato alla CASA EDITRICE G. D'ANNA - Messina.

TERME DI CASTROREALE-BAGNI

(MESSINA)



L'ALBERGO BIANCHI

Da un secolo celebrità del mondo medico raccomandano le cure di Castoreale-Bagni

CURE - Bagni solfo-sodici o ferruginosi - Fanghi - Inalazioni a getto diretto - Irrigazioni vaginali, intestinali, nasali - Cure idropiniche.

INDICAZIONI - Malattie del fegato e vie biliari - Uricemia, reumatismi, artriti, gotta, diabete - Malattie dello stomaco e intestino - Forme ginecologiche, sterilità - Calcolosi renale - Postumi di lesioni traumatiche - Sciatica - Malattie cutanee - Affezioni prime vie respiratorie.

L'ALBERGO BIANCHI, ampliato e rinnovato, sorge a un chilometro dal mare, al centro del golfo che ha per fondale le isole Eolie, a sinistra il promontorio dell'antica Tindari e, a destra, la penisola di Milazzo.

L'Albergo Bianchi è dotato di 100 letti, di ampie, luminose ed areate sale da giuoco, di lettura, di ritrovo, bar, ecc., illuminazione elettrica, telefono, acqua corrente in tutte le camere, di un grande parco annesso, campo di tennis, 10 autorimesse, ed è *intercomunicante con le Terme*. - L'inappuntabile servizio di Restaurant è gestito direttamente. - L'assistenza sanitaria è affidata a medici specializzati. - Il complesso dei fabbricati sorge a 300 metri dalla linea ferroviaria e dalla strada statale Messina-Palermo (a 50 km. da Messina, a 180 da Palermo). - Servizio automobilistico a tutti i treni e per le gite nei dintorni.

CASTROREALE-BAGNI offre le comodità ed il più piacevole soggiorno; circondata da amenissime colline, ha suggestivi dintorni, e costituisce centro di gite turistiche del massimo interesse alla città greca di Tindari, col suo teatro greco-romano, alle isole Eolie (attraversando il breve tratto dell'azzurrisimo Tirreno), alle industriali città di Milazzo e Barcellona Pozzo di Gotto, alle incantevoli pinete della sovrastante Mandrazzi. Il soggiorno è allietato da manifestazioni artistiche e sportive.

Per informazioni rivolgersi alla Direzione delle Terme di Castoreale-Bagni (Messina)
Telefono n. 8

BANCO DI SICILIA

DIREZIONE GENERALE: PALERMO

Fondato nel 1459

SEDI: Agrigento - Bologna - Caltagirone
- Caltanissetta - Catania - Enna -
Firenze - Genova - Messina - Mi-
lano - Palermo - Ragusa - Roma -
Siracusa - Termini Imerese - Torino
- Trapani - Trieste - Venezia.

Oltre 144 agenzie in Italia; Tripoli, Rodi (Egeo).

Ufficio di rappresentanza: New York

SEZIONI AUTONOME DI:

CREDITO FONDIARIO

CREDITO MINERARIO

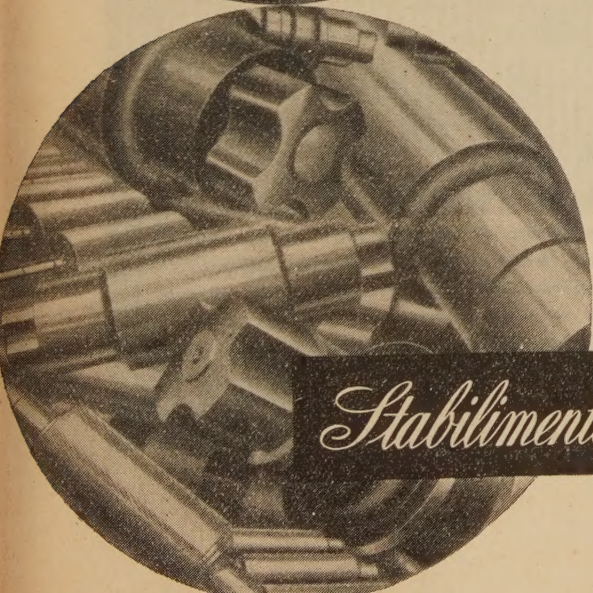
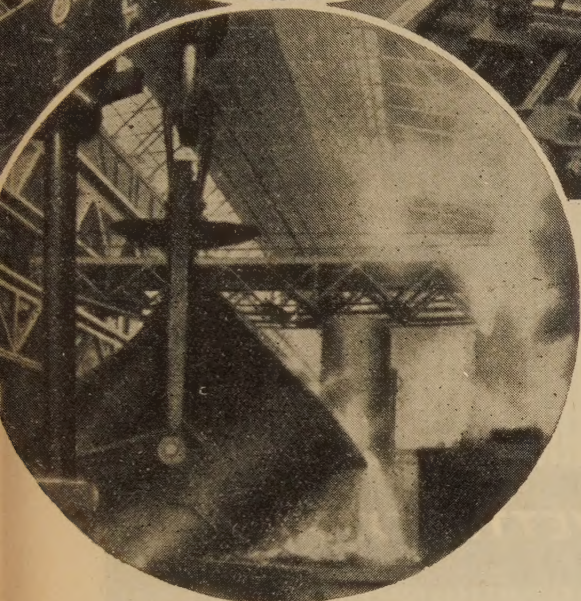
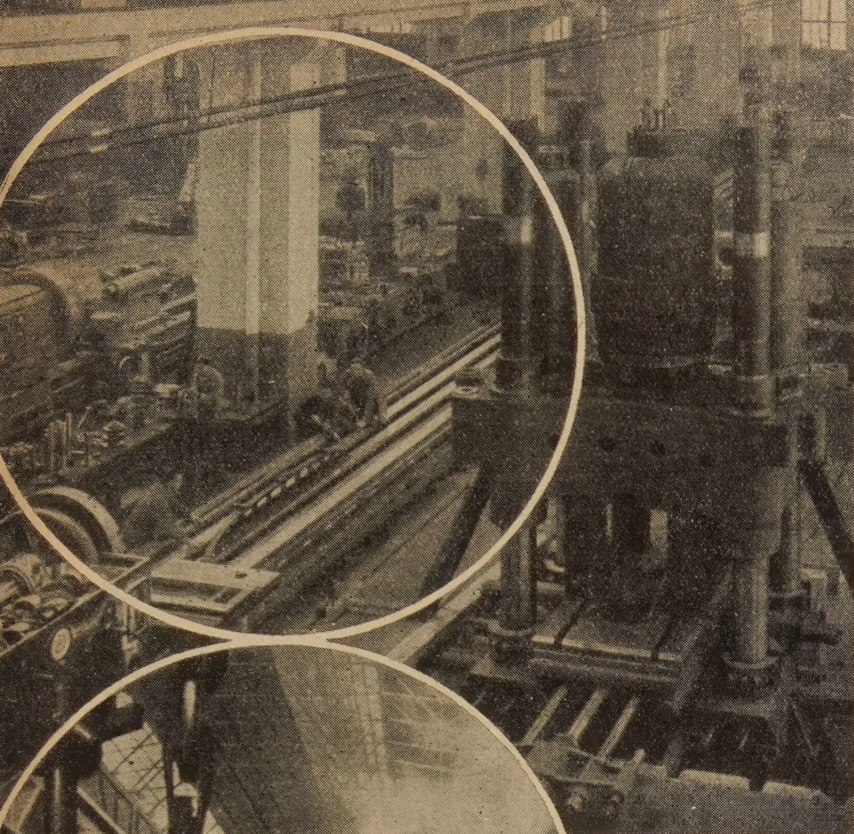
CREDITO AGRARIO

CREDITO INDUSTRIALE

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

BANCA COMMERCIALE ITALIANA

BANCA DI INTERESSE NAZIONALE



CILINDRI

Cilindri in ghisa temprata speciale per laminazione a caldo di lamierini e latte, per lamiere e metalli dolci. - Cilindri in ghisa temprata speciale di elevata durezza (fino a 750° Brinell - 100° Shore) per lucidatura a freddo di lamierini di acciaio e di metalli dolci. - Cilindri in ghisa semidura per profilati grandi, medi e piccoli. - Cilindri monolucidi, cilindri essiccatori, cilindri per satine, per calandre carte e cartoni. - Cilindri in ghisa temprata per raffinatrici vernici, inchiostri, cioccolato, gomma, cilindri in ghisa temprata per mescolatori e calandre per gomma, linoleum, materie plastiche, esplosivi, ecc. - Cilindri per molini da grano, per semi oleosi, rulli per cuoio, ecc.

MACCHINARIO

Torni grandi e medi, paralleli, frontali, verticali a uno e due montanti. - Torni speciali per cilindri da laminatoio. - Rettificatrici speciali per cilindri da laminatoio e per cilindri da cartiera. - Torni per lingotti quadri e poligonali. - Piallatrici grandi e medie, a uno e due montanti. - Macchine per la lavorazione di materiale ferroviario. - Magli pneumatici autocompressori. Presse idrauliche. - Calandre. - Laminatoi completi per acciaio e metalli dolci. - Progettazione e costruzione di macchine operatrici in genere.

GETTI

Getti in ghisa con caratteristiche speciali, resistenti agli acidi, agli alcali e al calore, getti di ghisa meccanica di qualsiasi tipo e dimensione. - Getti d'acciaio, lingotti di acciaio comune e speciale.

RUOTE

Ruote in ghisa temprata speciale sistema S.E. - Griffin e assi montati per carri ferroviari, per tranvie, decauvilles, per grues a ponte, ecc.

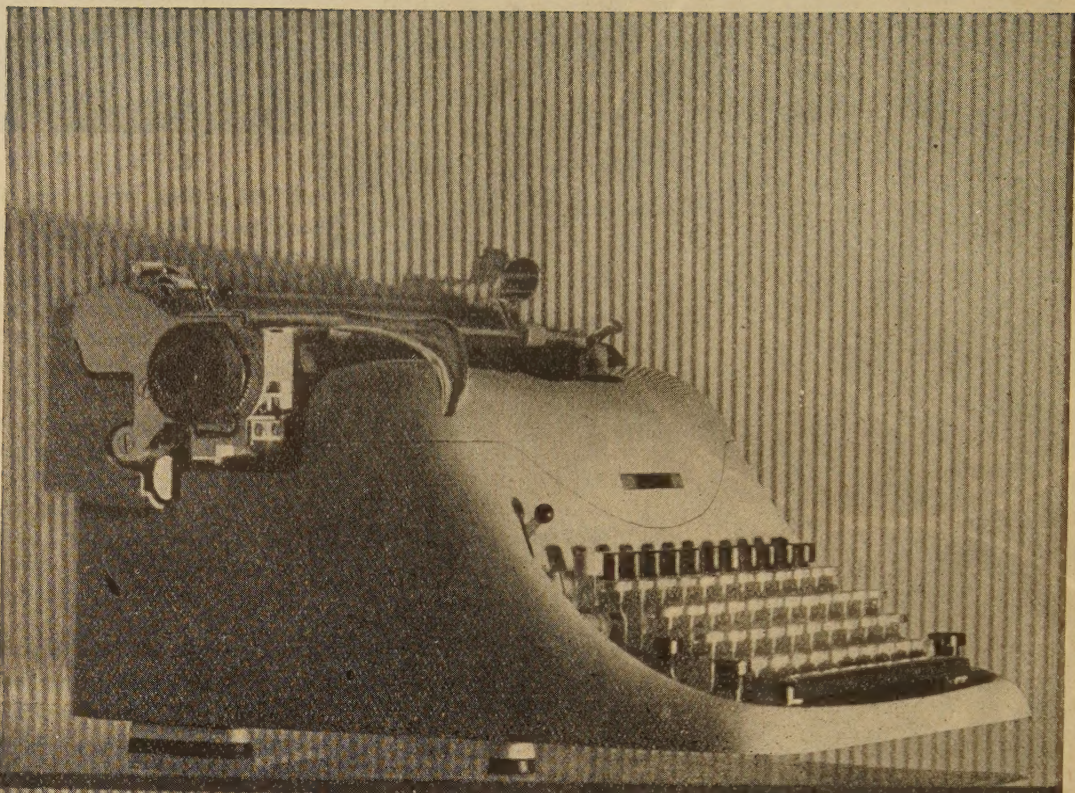
MOLLE

Molle a balestra, a bovolo, a spirale, per ferrovie, tranvie, autocarri e autovetture.

Stabilimenti S. Eustacchio S.A. - Brescia

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE BRESCIA
VIA PONTE GROTTA, 6 - TELEFONO 51.0

UFFICIO DI MILANO: VIA E. CORRIDONI, 11 - TEL. 70



OLIVETTI LEXICON 80

già riconosciuta su di un grandissimo numero di mercati, la superiorità qualitativa Olivetti si conferma assoluta con la Lexicon 80, il più compiuto strumento della scrittura meccanica

CASA EDITRICE G. D'ANNA

MESSINA-FIRENZE

BIBLIOTECA DI CULTURA CONTEMPORANEA

- I. — S. BOTTARI - *IL LINGUAGGIO FIGURATIVO* - Un volume di 140 pagine con 55 illustrazioni fuori testo.
- II. — A. ZANCO - *STORIA DEL ROMANTICISMO INGLESE* - Un volume di 278 pagine.
- III. — C. A. SACHELI - *ROUSSEAU* - Un volume di 240 pagine - 2^a edizione (ristampa).
- IV. — C. A. SACHELI - *CONCETTO DI DIDATTICA* - Un volume di 260 pagine.
- V. — V. LA VIA - *IDEALISMO E FILOSOFIA* - Un volume di 260 pagine.
- VI. — P. E. ARIAS - *STORIA DELLA SCULTURA ROMANA* - Un volume di 240 pagine e 41 illustrazioni fuori testo, 2^a edizione.
- VII. — N. TERZAGHI - *PER LA STORIA DELLA SATIRA* - Un volume di 320 pagine, 2^a edizione.
- VIII. — A. MOMIGLIANO - *DANTE MANZONI VERGA* - Un volume di 272 pagine.
- IX. — P. CARABELLESE - *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO* - Vol. I - *L'IDEA* - Un volume di 258 pagine.
- X. — P. CARABELLESE - *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO* - Vol. II - *LA DUALITÀ* - Un volume di 241 pagine.
- XI. — P. CARABELLESE - *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO* Vol. III - *IL METODO* - Un volume di 250 pagine.
- XII. — C. SGROI - *BENEDETTO CROCE. Svolgimento storico della sua estetica.* - Un volume di 284 pagine.
- XIII. — C. PELLEGRINI - *TRADIZIONE ITALIANA ED ESPERIENZA EUROPEA* - Un volume di 264 pagine.
- XIV. — G. DELLA VOLPE - *CRITICA DEI PRINCIPI* - Un volume di 280 pagine, 2^a edizione.
- XV. — W. BINNI - *METODO E POESIA DI L. ARIOSTO* - Un volume di 160 pagine.
- XVI. — V. LUGLI - *JULES RENARD ED ALTRI AMICI* - Un volume di 160 pagine.
- XVII. — G. M. SCIACCA - *FILOSOFI CHE SI CONFESSANO* - Un volume di 248 pagine.
- XVIII. — G. COCCHIARA - *IL MITO DEL BUON SELVAGGIO. Introduzione alla storia delle teorie etnologiche.* - Un volume di 250 pagine.
- XIX. — F. BIONDOLILLO - *POESIA E POETICA DI DANTE* - Un volume di 208 pagine.
- XX. — F. MAIONE - *LA POESIA DI NIETZSCHE* - Un volume di 206 pagine.

In preparazione:

- F. FLORA - *SAGGI DI POETICA MODERNA (Dalla poetica del Tasso al surrealismo).*
- B. PACE e P. E. ARIAS - *LA SCULTURA GRECA ARCAICA.*
- S. FERRI - *LA SCULTURA GRECA CLASSICA.*
- D. MUSTILLI - *LA SCULTURA ELLENISTICA.*
- S. BOTTARI - *MICHELANGELO DA CARAVAGGIO* - Con illustrazioni fuori testo.
- A. HILDEBRAND - *IL PROBLEMA DEL GUSTO* - Introduzione e traduzione di Sergio Samek Lodovici.

Inviare richieste e vaglia alla Casa Editrice D'ANNA — Messina, c. c. p. 16/4440

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

si pubblica l'ultimo giorno di ogni
mese dispari in sei fascicoli annui di
120-140 pagine

Abbonamento annuo . . L. 1700

Estero L. 2700

Abbonamento sostenitore . L. 5000

Versamenti sul c. c. p. n. 5/16592
intestato alla rivista « Belfagor »
Firenze

La rassegna, che esce a Firenze dal
gennaio 1946, è affiancata ad intervalli
liberi da « Quaderni » di carattere
monografico

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo IV

Prezzo del presente fascicolo
L. 400